

Тетяна Бовсунівська

**ПОЕТИКА
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Вибрані статті

Київ – 2017

УДК 821.161.2.09Шевченко
ББК 83.3(4Укр)1-8Шевченко
Б72

Рецензенти:

Костенко Н.В., доктор філологічних наук, професор
Соловей(Гончарик) Е.С., доктор філологічних наук, професор
Шевченко Л.І., доктор філологічних наук, професор

Б72 Бовсунівська Т.В. Поетика Тараса Шевченка. Вибрані статті. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. – 224 с. ISBN 978-966-489-368-5

Книга присвячена вивченню творчості Тараса Шевченка в аспекті різних особливостей його поетики. Зокрема, досліджується сакральна, мнемонічна, онірична, архетипна, жанрова та ін. різновиди поетики. Книга представляє зібрання статей атворки за різні роки, вивершується схемою художності Т.Г. Шевченка та українського романтизму. Розрахована на студентів, вчителів, викладачів та всіх, хто не байдужий до спадку Т.Г. Шевченка.

УДК 821.161.2.09Шевченко
ББК 83.3(4Укр)1-8Шевченко

ISBN 978-966-489-368-5

© Бовсунівська Т.В., 2017

© Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017

ЗМІСТ

ВСТУП: Романтизм як особливий тип культури (на засадах архітектоніки сакрального)	4
1. САКРАЛЬНА ПОЕТИКА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ...	15
1.1. Тема мовчазного пророка в українському романтизмі	15
1.2. Біблійний паралелізм у “Кобзарі” Тараса Шевченка....	35
1.3. Художня концепція жінки у творчості Т. Шевченка ...	51
2. ПОЕТИКА ДИВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА	69
2.1. Форми художньої адаптації християнської містики в “Кобзарі” Тараса Шевченка	69
2.2. Містична домівка в поезії Емілі Дікінсон і Тараса Шевченка	84
3. ОНІРИЧНА І АРХЕТИПНА ПОЕТИКА.....	99
3.1. Смыслотворча функція першого видання “Кобзаря”...	99
3.2. Онірична поетика “Дневника” Тараса Шевченка	117
3.3. Архетипна природа наслідування в літературі романтизму: Пушкін і Шевченко	138
4. МНЕМОНІЧНА ПОЕТИКА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА	151
4.1. Мнемонічний пратекст Тараса Шевченка	151
4.2. Поетика пам’яті Тараса Шевченка і стратегії офіційної комеморації	161
5. ЖАНРОВА ПОЕТИКА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА	171
5.1. Жанрова палітра поезії Тараса Шевченка	171
5.2. Молитва як літературний жанр (роль Т. Шевченка в романтичному жанротворенні)	186
5.3. Шевченко і концепція войовничого романтизму.....	206
ПостСкриптум	221



ВСТУП

РОМАНТИЗМ ЯК ОСОБЛИВИЙ ТИП КУЛЬТУРИ (на засадах архітектоніки сакрального)¹

Романтизм як особливий тип культури був надзвичайно розвинений в Україні, зокрема в літературі 20-60-х років ХІХ ст. Першим зразком романтичного стилю у нас стали балади Левка Боровиковського, які зафіксували остаточне переборення бурлескно-травестійного стилю та його сміхової ідеології. Істинне торжество поезики романтизму припадає на перше видання “Кобзаря” Тараса Шевченка 1840 р. Ті вісім творів, що склали його структуру, й визначили напрям розвитку художності в Україні впродовж наступних двадцяти років.

Романтизм в Україні визначався абсолютизацією імпульсивних духовних рухів, піднесенням значення людської особистості поза аристократизмом та псевдодемократизмом, пильним ставленням до містичної сфери людського життя, дослідженням сакральної символіки та народної езотерики, палким історизмом, позначеним увагою до козацьких часів та до періоду Київської Русі тощо. Література українського романтизму розвивається в першу чергу як ідеологія скривдженої нації, пророки якої сплюндровані, святині забрані. Критеріологія українського романтизму синтезується у сфері

¹ Вперше стаття опублікована: Бовсунівська Т. Романтизм як особливий тип культури // Українське музикознавство. – К., 2003. – Вип.32. – С. 28-35.

містичного божественного світовідчуття. Туди сягають і мораль, і політичні гасла, і особистісні вподобання.

Всі спроби політичного групування у середовищі романтиків здійснювались на ґрунті сакральної, релігійної концепції світу. Наприклад, утворення Кирило-Мефодіївського братства стало результатом тривалого пошуку романтиками шляху до щасливого майбуття України, у них ідеологія й майбутнє мотивується через ідеологему Слов'янщини («Єретик», «І мертвим, і живим» Шевченка). Етногенетична зумовленість права України стати на чолі Слов'янщини зумовлюється чистою релігійністю українського народу, який не породив жодної ересі та здатен повернути на святий шлях національного відродження всі слов'янські народності. «Книга буття» Миколи Костомарова, один із програмних документів Кирило-Мефодіївського братства, задумана була як Нове Євангеліє, так само, як і «подражання» Т. Шевченка. Етноцентризм, слов'янофільство й провіденціалізм у їхніх творах зливаються. Постійне звернення до Святого Письма, намагання дати власне тлумачення сокровенного іденталітету сакрального, яке міститься в ньому, характеризує світогляд не лише Миколи Костомарова і Тараса Шевченка і не лише у ранній період їхньої творчості. Ця риса була притаманна більшою чи меншою мірою кожному українському романтику. В структурі українського романтизму багатогранно представлено градацію сакрального не лише в теоретичних працях, але і в художніх текстах.

Якщо ж ми спробуємо проаналізувати хоча б функціонування поняття «Бог» в «Кобзареві» Тараса Шевченка, то будемо здивовані чисельністю смислових реєстрів та семантичним багатством на кожному текстовому рівні.

Отже, форми адаптації сакрального в українському романтизмі є надзвичайно різноманітними, найбільша ж їхня палітра спостерігається у творчості Тараса Шевченка. Зокрема,

надзвичайно урізноманітнюється смислове наповнення концепту “християнського дива”. У “Кобзареві” Шевченка часто згадується так би мовити трикратне диво, або диво що тричі виявилось, або ж три різних дива в одному творі. Поет не прагне змістовно змінювати християнські дива, описані у Біблії, він тяжіє до утворення аналогії дива на засадах середньовічної алегорези. Витоки поетики дива в творчості поета слід шукати не лише в книгах Святого Письма, а й у апокрифічних текстах, в народних легендах, та навіть – у демонологічному фольклорі. У політичному відношенні шевченківське диво – то є форма протистояння несправедливості, яка заповонила рідний край. Оскільки воно завжди алегоризоване, сягає поетики середньовічної алегорези, походження якої пов'язане не лише з літературною, а й з теологічною традицією, тому й важко визначати в подібних художніх концептах соціальну детермінованість мислення їх автора.

Класична алегореза, межуючи з іконікою та емблематикою, спираючись на риторичні ампліфікації та біблійні ремінісценції, надавала можливості створення нового типу "живописності" художнього тексту. Посприяли цій меті й відголоски містеріальних культів, відчутно відтворені автором, зокрема у поезії "Великий льох". Створення дива містерії, пов'язаної з потойбічними культами; використання епіграфа з Біблії у вигляді своєрідного мотто; трикратний поділ подієвості та тяжіння до біблійної символіки числа "три", – ці та інші ознаки твору вказують на спробу автора синтезувати нову реальність – містичну реальність незримого, але присутнього буття, езотеричне віддзеркалення сущого. Тут семантика дива має зовсім іншу природу – диво постає як синтезоване, винайдене автором, як певною мірою викривлена потойбічна траєкторія національної долі, містична екзистенція нації. Таке синтезоване диво відрізняється від інших типів зображення дива в "Кобзареві" Шевченка більшою мірою авторського

волевиявлення, більшою структурованістю та вмотивованістю. Наприклад, одна з душ за те не була допущена до раю, що, коли була людиною, то напоїла коня московському цареві. Біблійне диво завжди невмотивоване і непередбачуване, має сприйматися "на віру". Шевченкове диво – доказове, мотивоване та має образно структурований ряд втілення. А саме цю структурування і здійснено поетом на засадах середньовічної алегорези, за законами її поетичної логіки.

Поступово в поезії Шевченка на диво перетворюється чекання правди. В поезії "Чигрине, Чигрине" читаємо: "Спи, Чигрине, нехай гинуть У ворога діти. Спи, гетьмане, поки встане Правда на сім світі"². Наближення Правди передається Шевченком у формах змалювання божественної еманції. Вона постає як невідворотна саме завдяки потрактуванню її певною сходинкою в ієрархії божественних втілень. Аналізуючи поезії Шевченка під цим кутом зору, можна навіть виділити різні стадії входження Правди в світ: їх діапазон сягає від здогадки про існування Правди до переконання в обов'язковому її пануванні на землі. Поетика християнського дива знадобилась Шевченкові для того, щоб підсилити ефект як невідворотності входження Правди Бога у світ людей, так і протесту проти ворогів Правди, які утруднюють її входження у світ людей. Правда у нього осмислюється як форма екзистенції (конкретної людини і народу в цілому).

Сакральне підґрунтя мають навіть твори романтиків, написані, наприклад, на тему кохання чи сирітства. Цікавим є обертання сакральних категорій у творчості А. Л. Могильницького. Звертаючись до теми русалки в поезії "Судьба поета", він більше віддає данину античній традиції зображення світлих богів. Його русалка є носієм животворящого слова. Вона

² Шевченко Тарас. Чигрине, Чигрине // Кобзар. – К.: Рад. письменник, 1983. – С.181.

промовляє до бандуриста, наставляючи його, як треба писати пісень. Тобто, її зв'язок з світом потойбіччя є доволі умовним та й сама згадка про смерть, про потойбіччя виринає лише у передостанній строфі. Вона одночасно має ознаки і української русалки ("розплетені коси"), і богині ("Як божий образ в Парійським мармурі"³). Збільшуючи ознаки її божественності, автор логічно зменшує ознаки пов'язаності з світом смерті, отже, у кінцевому рахунку русалка Могильницького постає як світлий образ, фактично, позбавлений рис цвинтарної поезики.

Для всього українського романтизму характерна сакралізація художності, історії та естетики. Сакральні категорії стають категоріями естетики (такі як "Бог", "серце", "дух", "душа" тощо), історії ("дух народу", "наскрізний час", козаччина, гайдамаччина). Божественна й демонічна символіка Біблії активно адаптується романтиками в художньому плані. Сакральне вплинуло навіть на жанрову характерологію романтизму.

Розвиток жанрів медитативної лірики на основі адаптації Святого Письма потребує ретельного дослідження і здатне розкрити нам таємні глибини породження художнього образу шляхом авторських модифікацій за біблійним зразком. Однією з актуальних проблем як типологічного літературознавства, так і теорії конкретного жанрового факту є становлення жанру молитви в українській літературі, як власне, й сам факт осмислення "молитви" як можливого літературного жанру, з його специфікою та особливостями художньо-формального втілення. У вітчизняному літературознавстві тривалий час не розглядались біблійні рецепції в літературі українського романтизму, хоча вони становили більшість, можна говорити навіть про могутній рецептивний прошарок всередині самої історії української літератури, своерідну "паралельну"

³ Письма Антонія Любич Могильницького. Львів, 1885. – С.103 або Могильницький А. Л. Твори. – Івано-Франківськ: Супрун В.П., 2011. – С.62.

літературу як вивершений семантичний рівень художності. До цього часу актуальним лишається осмислення походження біблійних жанрів в українській літературі та всіх можливих форм їхньої модифікації під впливом художньо-мистецьких принципів різних епох та періодів історії літератури. Безпосередньо почерпнутими з Святого Письма в українському романтизмі виявляються такі жанри та жанрові модифікації (протожанрові форми): молитва, псалом, сповідь, заповіт, бесіда, повчання, одкровення, видіння, диво, похвала, осанна, «переложеніє», агіографія, словесна ікона («У нашім раї на землі») тощо. Відразу треба зазначити, що ці жанри формуються в українському романтизмі як під впливом Святого Письма, так і староукраїнської художньої традиції, отже, маючи фактично два джерела до виявлення характерології цих жанрів, одне з яких є опосередкованим, вже має на собі риси адаптивності. У західноєвропейському романтизмі чисельність жанрів, які своїм походженням завдячують Святому Письму є мізерною, на відміну від українського. Частіше у західноєвропейському романтизмі ці жанрові форми існують як певною мірою інтертекстуальність. Зокрема, у творчості Т. Шевченка представлені всі названі жанри широкою палітрою. Адаптація жанрових ознак сакрального зразка для нього надзвичайно важлива. Переспіви та “переложенія” біблійних зразків у 50-х роках стають для поета найбільш характерними жанрами: “Осії. Глава XIV”, “Подражаніє Іезекілю”, “Ісаія. Глава 35. Подражаніє” та ін. Всі ці твори сакралізують правду, яка “оживе”, “Натхне, накличе, нажене Не ветхее, не древле слово Розтленное, а слово нове Меж людьми криком пронесе”⁴.

Якщо ж подивитися на український романтизм з точки зору правомірності функціонування в ньому несвідомого

⁴ Шевченко Тарас. Осії. Глава XIV (Подражаніє) // Кобзар. – К.: Рад. письменник, 1983. – С.525.

компоненту, то тут перед нами відкриються величезні простори образотворення, переважно оніричного типу (сни, марення). Навіть такий яскравий документ доби романтизму як “Дневник” Шевченка містить низку записів снів. Наведу лише один уривок: “Третий раз вижу её во сне все нищею. Это уже не вследствие роли Антуанетты, а вследствие каких данных, не уразумею. Сегодня представилась она мне грязною, безобразною, оборванною, полунагою и все-таки в малороссийской свитке, но не в белой, как прежде, а в серой, разорванной и грязью запачканной. Со слезами просила у меня и милостыни и извинения за свою невежливость по случаю «Фауста» Губерта. Я, разумеется, простил её и, в знак примирения, хотел поцеловать, но она исчезла. Не предсказывают ли эти ночные грёзы нам действительную нищету?»⁵. Сни в романтизмі постають як прекрасна можливість демонстрації духовної сили та індивідуалізації персонажа в художньому тексті. Використовуючи спорідненість сну й міфу, спільність їхньої природи та принципів розгортання, романтики неодноразово використовують цей прийом, щоб повідати істини, які моторошно сказати вголос з будь-яких причин. Наприклад, в поемі «Сон» Тараса Шевченка умовність сну дає можливість автору гротексно зобразити царя й оточення. В баладі «Маруся» Левка Боровиковського сон, паралелізуючись з чарами, ворожінням, потойбіччям та смертю, акумулює все негативне, вивільняючи простір для здійснення мрії. Художнє сновидіння, безперечно, є інтенціональною одиницею тексту, але втілюючись вербально, породжує низку оніричних символів, які в романтичному тексті завжди будуть мати пряме спотикання з долею. Онірична символіка українських романтиків сягає сакрального, соціального, економічного, етнічного рівнів. Сон, таким чином, стає площиною зрощення індивідуума й універсуму.

⁵ Шевченко Т. Дневник. – М., 1954. – С.244.

У філософському плані романтики також досягли неймовірних здобутків. Вони представили синкретизм – один із найбільш вмотивованих і структурованих як на сучасний стан розвитку філософії. Синкретизм завжди заснований на езотеричному вчуванні, точніше, тільки присутність езотерії в сфері художності гарантує їй універсалізм, або ж – синкретичне охоплення зображуваного. Романтичний синкретизм забезпечується сукупністю духовно-рецептивних над-сходжень. При цьому повсякчас наголошується на ординарності зазначеного явища. Кожна пересічна особистість може бути зацікавлена в над-сходженні власного духу, власне, між непересічною й пересічною особистістю кордону не існує. Кожна особистість здатна здійснити над-сходження – осягнути божественну сутність всього суцього.

Українські романтики по-новому переглядають проблему начал в філософії, силкуючись подати її синкретичне розуміння. Вони розглядають давню дихотомію духу й матерії як суто знакове понятійне утруднення, а не об'єктивну даність. Наголошують на неподільності цих двох начал, яка мотивується їх єдністю у феноменологічному плані, тобто єдність духу й матерії розглядається як достовірність їх об'єктивного існування взагалі. Єдиним доведенням подібної достовірності є феноменологічне, за своєю сутністю біблійне, потрактування світової матеріально-духовної єдності. Єдність духу й матерії в системі українського романтизму, крім того, має теогонічне доведення: матеріальність трактується як периферія розгортання Божественного Духу. Потреба в новітній аксіології, в новому ціннісно-нормативному потрактуванні сутнісного й викликала до життя романтичне філософське та мистецьке експериментаторство. Романтики мають на меті відродження людського світу в його цілісності за ознакою вартісного, відродження цінності факту. Реабілітація змісту у них завершується його акцентуалізацією.

Створення нової картини світу на засадах архітектоніки сакрального стає надзавданням новітньої романтичної аксіології. Виконати його виявляється можливим лише за умови утворення нової системи каталогізації категорій-понять, усталених традицією наукового мислення, які тепер потрактовуються як категорії-процеси, що в свою чергу, означало й утворення нової філософської системи на основі теогонічного руху категорій-процесів.

Спираючись на сквородинську теогонію та його основні ступені теогонічного здійснення, на його онтологічний синкретизм, примат єдності над дихотомічністю духу-матерії, українські романтики виробили специфічну філософську систему, яка, маючи всі ознаки “романтичності”, разом з тим, різко відмінна від філософської картини світу західноєвропейських романтиків, тобто представляють новий вид романтичного узгодження найбільш загальних категорій потрактування сутнісного в його началах. Тим самим вони утворюють оригінальну філософську систему. Специфічний *тремій* шлях руської філософії був не просто вимріяний, але й здійснений українськими романтиками. Хоча, ви не знайдете в українському літературознавстві дослідження, наприклад, сквородинівських мотивів у «Кобзарі» Т. Шевченка.

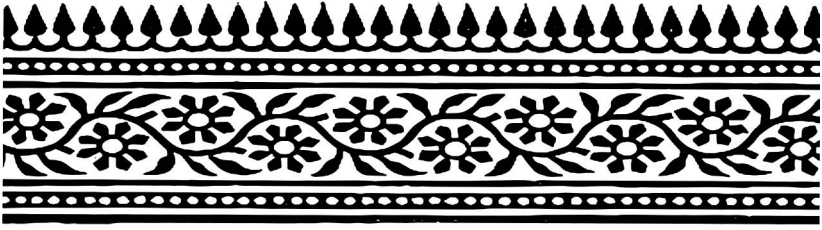
Спостерігаючи зараз історичну траєкторію розвитку філософських уявлень, можемо зробити узагальнення: феноменологічне світобачення виникало закономірно і невідворотно на певному етапі розвитку духу того чи іншого народу. Початки західної феноменології, переважно теологічної або спорідненої з біблійною телеологією, припадають на кінець XVIII ст., коли в Україні розгортається культурно-мистецька та філософська діяльність мандрованого філософа Г. Сковороди, яка теж має виразні феноменологічні ознаки, як от: мотивація божественної еманції, пропаганда над-сходження та реальних шляхів його здійснення, примат змісту, сакралізація всіх форм,

де можливе виявлення сутнісного тощо. Всі ці риси сковородинської філософії успадковуються українськими романтиками з наступним плідним розвитком. Сковородинський пантеон божественних парадигм стає акцентованим в нову добу, зміцнюється теоретично й ілюстративно, та нарешті, саме з сковородинською рецепцією пов'язане національне забарвлення романтичної феноменології. Новий спосіб мислення зазнає образного, суто художнього, кодування та поширення. На цій підставі маємо говорити про вивершеність романтичної телеологічної картини світу. Ці коди, будучи започатковані у сфері найвищих світоглядних абстракцій, поступово реалізуються на естетичному та побутово-етнографічному рівнях. Жодна західноромантична традиція не зазнала подібного вивершення, або представляє її не настільки деталізовано, масштабно й цілісно. Не тільки синкретизм був запорукою поступового ієрархічного поширення телеологічних знань, але й об'єктивна життєва приналежність одних і тих же авторів як до сфери філософської, так і до мистецької. Український романтизм не тільки не знав суперечностей змісту - форми, духу - матерії, але й послідовно втілював на всіх рівнях духовно-практичної діяльності людини своєрідну символічну знаковість, започатковану самою природою входження божественного в світ.

Романтики не тільки вмотивували й здійснили перехід від духу до матерії, вони не бачили жодних перешкод на шляху подібного переходу, тому утворили безліч зразків подібних розумових маніпуляцій, як в жанрі балади починаючи, так завершуючи філософськими абстракціями. Ця суперечність не була переборена західною романтичною філософською думкою, не можна вважати її узгодженою й по сьогодні.

У художній практиці романтизму стикаємось із певними труднощами у плані вичленування класичних літературознавчих ознак художності: немає виразних меж

між символом, образом, мотивом тощо. Вичленування ймовірних категорій романтичної художності базується на інших засадах. Формально-значеннєві ознаки художності, вироблені в попередні епохи, вже не здатні ідентифікувати ейдоси романтизму. Це саме ейдологічна поетика, заснована на езотерії, вчуванні, рецептивних імпульсах. Будь-яка конкретика в романтичному творі завжди набуває рис смислової невичерпності, їй властивий безконечний ряд смислових проєкцій. Тому можливо припускати трансцендентність форми в системі українського романтизму.



1. САКРАЛЬНА ПОЕТИКА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

1.1. ТЕМА МОВЧАЗНОГО ПРОРОКА В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНТИЗМІ⁶

*А ви назорейв поїли вином, а пророкам
наказували: «Не пророкуйте!» (Ам., 2, 12)
И старцы от врат оскудеша,
Избрании от песней своих умолкоша.
(Т. Шевченко)*

Одна з вічних тем світової культури – тема пророка – зазнала специфічної адаптації в українському романтизмі, передусім у творчості Т. Г. Шевченка. Українські романтики подарували світу свій національний типаж пророка. Адже ж вічність теми пов'язана з її актуальністю та здатністю до метаморфоз. У спадок від минулих поколінь письменник одержує випробовану вічну тему, але не у безпосередньому художньому наповненні, а, так би мовити, у згорненому вигляді, притлумленому домінантами даного культурного періоду, у

⁶ Вперше стаття опублікована: Бовсунівська Тетяна. Тема мовчазного пророка в українському романтизмі // Дивослово. – 1997. – № 3. – С.3-8. Та частково у статті: Бовсуновская Татьяна. Культурологический аспект эволюции сакрального в украинском романтизме // Collegium. – 1994. – №1. – С.90-101.

вигляді ідейно-естетичного концепту – архетипу. Вагомість літературної інтерпретації визначається умінням автора знайти опірні місця теми, що в плані тематологічному структурується як мотив, лейтмотив, ремінісценція тощо.

Внутрішній розвиток будь-якої теми відбувається завдяки співдії взаємовиключаючих начал, як от: мотив смерті та мотив життя (найпоширеніша єдність). Такого роду дуалізм не просто присутній у плані розкриття теми пророка, а надзвичайно актуалізований. З одного боку, пророк бажає діяти, «глаголом жечь сердца людей», тобто жити, з іншого – поет відкриває закон неминучості смерті для пророка, якого побивають камінням. Рух теми переважно й визначається обраним варіантом співдії цих двох начал. Пророк може обрати як шлях пророцтва, так і мовчання. У першому випадку він неодмінно буде покараний розлюченим натовпом, паном чи царем; у другому – каратися його примушує невгамоване серце.

Можна говорити про два напрямки розвитку духовності при розкритті теми пророка. Становлення власне пророка відбувається тільки в процесі його пророкувань, коли здійснюється акт сердечної рецепції. При цьому духовність пророка відкрита назовні, тобто його духовність спрямована до слухачів та утверджується в їхніх серцях. Коли ж пророк вимушений мовчати, акт сердечної рецепції не відбувається, духовність його спрямовується всередину страждінного серця. Будь-який розвиток духовності завжди скерований бажанням виразитися, самоутвердитися. На рівні пророка це бажання трансформується у своєрідну форму альтруїзму – прагнення сприяти самоутвердженню народу. Пророк є поводитирем у цьому складному процесі. Його власне самоутвердження відбувається на межі соціального й сакрального подвигу. Пророкові відкриті великі таємниці розвитку світу як божий дарунок.

Тема пророка в художній системі українського романтизму посідає значне місце, в естетиці й філософії одежала

достатню мотивацію, але чи не найвиразніше акумулювала в собі загальнолюдську культуротворчу традицію, де пророк – деміург, співтворець світу поруч із Богом. Тож культура романтизму подарувала й своєрідну трактовку теми пророка, яка характеризується значним переважанням сакрального типуажу в зображенні, навіть одверту спробу викристалізувати цей типаж, так би мовити, очищеним, актуалізованим саме завдяки його наближенню до таємних божественних джерел духовності. В. Григорович пише: «Християнізм для слов'ян у їхній місцевості був справжнім очищенням, внутрішнім вихованням, школою, з якої вони повинні були виступити з наперед визначеним завданням діяти у світовій історії»⁷. Значна сакралізація естетичної схеми українського романтизму посприяла увиразненню в образах пророків їх божественної іпостасі. Художньо зреалізована тема пророка має кілька домінантних модифікацій, які, до речі, всі представлені у Шевченка: *пророк – поет – Христос – Марія – неофіт – Ян Гус – Прометей – кобзар*.

Утім, у творчості багатьох письменників-романтиків ви не знайдете жодної. Наприклад, літературна спадщина В. Забіли, М. Петренка, О. Корсуна, О. Шпигоцького, М. Маркевича та ін. не дає зразків розгортання теми пророка у будь-якій із означених модифікацій. Тобто вони не тяжіли до вирішення дилеми віщого слова (бути чи не бути?) на рівні світобачення національного пророка, їх поетичний світ пережив своє становлення в інших космогонічних межах, переважно вимірюваних тематично – як тема коханого, сироти, бандуриста та ін. Але й література, й громадськість не потребували надмірної кількості творів із таким високим рівнем тематичного абстрагування, якого вимагає тема пророка.

⁷ Григорович В. Опыт изложения литературы словен в ее главнейших эпохах. – Казань, 1843. – С.4.

Ідея іманентності Бога людині становила основу романтичної художності, яка разом з ідеєю сходження буття по великій ієрархічній драбині сакрального прозріння найвиразніше проглядає в романтизмі саме при вирішенні проблеми пророка. Адже його екзистенційна (екзистенція – лат. існую – означає конкретність і неповторність буття людини) сутність виражається найповніше в поняттях богообраності та богоподібності. Романтизм ворожий іманентній замкненості й завершеності, він жадає трансцендентного (того, що лежить за межами свідомості й пізнання) входження в безконечність. При художній реалізації такої внутрішньої орієнтації романтизму саме пророк виявляє найбільшу здатність як до езотеричного (прихований, внутрішній смисл) над-сходження, так і до знаково-сміслової організації зовнішнього світу. Мотивацію появи пророцтв самоусвідомленням та дією світового духу знаходимо у О. Новицького, який вважав, що «пророцтво від існуючої дійсності зверталось безпосередньо до її цілі...»⁸. Таким чином людська думка невідворотно натикається на есхатологічну (есхатологія – вчення про кінцеву долю людства і всесвіту) перспективу – єдину площину побутування пророка, площину, яка, власне, актуалізує доречність його екзистенції. Якщо в процесі реалізації есхатологічних потенцій пророка він опиняється перед стіною непорозуміння, то при цьому лише здійснюється принцип парадоксальності взаємин Бога і людини, або ж пророка як носія божественного сенсу – і людей, у яких переважає тварне. Основна філософська антиномія українського романтизму тут проступає найвиразніше: божественне – тварне.

Творчість Т. Г. Шевченка нам дає зразок складного шляху пошуку можливих варіантів художнього втілення пророка. Вперше в поезії Кобзаря ознаками пророка наділяється

⁸ Новицький Ор. Постепенное развитие древних философских учений в связи с развитием языческих верований. – К.: Унив. тип., 1861. – Ч.4. – С. 315.

Перебендя з однойменного твору. Він є чітко національно окресленим образом у галереї пророків Шевченка. На побудові цього образу відбилась рання романтична традиція зображення сильної особистості в кульмінаційний момент страждань (який мислиться затяжним), як і народний стереотип кобзаря, провідною ознакою якого, знову ж таки за народним переконанням, є здатність віщувати. Він настільки близький до народної традиції, започаткованої, наприклад, серією картин «Козак Мамай», що зображальність у душі народного філософського примітивізму переважає над іншими можливими формами художнього змалювання. Він породжений не просто стихією народного, але – мудрістю багатьох поколінь і не просто співає на майдані, а формує національну свідомість, робить успадковану мудрість життєдайною. Тобто виконує функцію національного пророка вповні. Але ж поезія дарує і кілька дисонансів до подібного сприйняття національного пророка Перебенді. Передусім у сприйнятті натовпу він є «хімерним», крім того, «Боже слово» говорить так, щоб ніхто не почув. Хіба може мати подібні характеристики справжній пророк? Чому можлива така аберация у сприйнятті народом власного пророка?

Перебендя виходить до людей тільки для того, щоб розважати їх, високі сакральні таїнства він не прагне розкрити:

Старий заховавсь

В степу на могилі, щоб ніхто не бачив,
Щоб вітер по полю слова розмахав,
Щоб люде не чули, бо то Боже слово,
То серце поволі з Богом розмовля,
То серце щебече Господною славу,
А думка край світа на хмарі гуля⁹.

⁹ Шевченко Т. Г. Твори у 12-ти т. – К., 1989. – Т.1. – С.49. Далі цитуємо за цим виданням, вказуючи в тексті том і сторінку.

Цитата засвідчує правомірність Перебенді як пророка, його ество належить Богу. Разом із тим, Перебендя не може активізуватися, відверто пророкувати, його висока сакральна сутність виявляється непотрібною. В народі не виплекалася потреба пророка. Перебендя сам пояснює власне мовчання:

На божеє слово вони б насміялись,

Дурним би назвали, од себе б прогнали [1; 46].

Перебендя погоджується на сумнівну роль розважальника, бо не відчуває попиту на свою велику духовну силу, вимушений скіти під маскою “дурня”. Трагедія непорозуміння між пророком і народом, поза всякими сумнівами, узгоджується з романтичною традицією, що існувала тоді, але вперше подається в такій художній інтерпретації.

В образі шевченківського Перебенді поєдналися майже всі причетні до теми пророка мотиви: посвяченість в боже слово, служіння народу, вимушене мовчання (ширяє думкою над хмарами, може втнути будь-яку пісню, сам себе називає дурнем тощо). Особливістю поезії “Кобзаря” було те, що наступні модифікації теми пророка безпосередньо пов’язані з Перебендею. Цей образ-символ, сильно і страшно виписаний Шевченком, становить смислове підґрунтя його розуміння завдань національного пророка відповідно до тієї історичної реальності, яку він застав. Нищення всього українського, виховання відрази до нього, занедбаність власних національних джерел, – ось ті чинники, які розлучили пророка з його народом, які зробили його мовчуном та мовчальником. Мовчить народний провісник – і немов би немає й самого народу, який “благоденствує”... Шевченко шукає такі варіанти втілення національного пророка, які давали б йому можливість пророкувати на цілий світ.

Поступово в творчості Т. Г. Шевченка образ національного пророка заступає пророк біблійний. Поема “Гайдамаки” дає зразок притлумленого зображення такого ж,

як Перебендя, національного пророка Волоха. Він також задовольняє потреби людей, розважає їх, але у цьому випадку саме життя dorостає до рівня поезії, страшної, кривавої та визвольної; люди потребують пісень свободи, і зникає романтичний конфлікт між духовною піднесеністю кобзаря і утилітарними потребами людей. Кобзар Волох супроводить свій народ у боротьбі з ляхами, поетизуючи бунтарську силу народу, його прагнення до свободи. Гайдамаки люблять слухати пісні Волоха, але за ватажків визнають Гонту й Залізняка, які утвердилися справжніми “отаманами”, “батьками” повстання, а не старий кобзар. Їх слово важить набагато більше, ніж слово Волоха, їх діяння стають історією народу, про яку Волох тільки співає. Вони дбають про майбутнє, намагаючись зробити його прекрасним. Волох увічне сучасність. Гонта й Залізняк – це криваві, дієві ватажки в реальності становлення буття. Шевченко зумів узяти з народнопоетичної творчості про Залізняка й Гонту те, що найповніше відбивало їхні національні риси, “і на цій основі, зберігаючи народну форму, створив прекрасну пісню, яка глибше і ширше від своїх “прамотивів” змальовує світлий образ національного українського героя, вірного сина свого народу”¹⁰. Кобзар Волох прийшов до гайдамаків уславити їхню патріотичну війну. В ньому багато від середньовічного літописця. Разом із тим, функція пророкування у творі чітко поділена між пророками кривавими, пророками помсти – і мовчазним пророком. Гонта і Залізняк – ватажки, які виникли з потреб коліїв, вони породжені самою історією, щоб зброєю здобути те, про що мовчали пророки до них.

Цікавою є семантика імені Волоха. Волох, або Волос чи Велес, шанувався в часи язичництва як бог худоби і селяни наділяли його великою силою. “Велеса можна вважати богом

¹⁰ Комаринець Т. Шевченко і народна творчість. – К., 1963. – С. 151.

найбільш демократичних прошарків населення”¹¹. Для дружинників Волох був ще й покровителем співців-поетів, книжником, родоначальником пісенної творчості, богом музики і пісень. Легендарний співець Боян названий Велесовим онуком. І. І. Срезневський вважав його богом сонця, порівнював з Аполлоном, який у грецькій міфології був богом муз. Б. Рибаків також вважав його однією із центральних фігур пантеону слов'янського язичництва – богом сонця. Образ Волоха повсякчас викликає оживлення цих семантичних нашарувань, завдяки чому утворюється ореол втаємниченості й винятковості його особистості.

Як бачимо, у Шевченка цього періоду образ пророка ще не уклався в усталений художній знак-символ, він вагається між кількома можливими іпостасями його втілення: 1) як національний мовчазний пророк; 2) Волох як язичницький бог і співець; 3) Криваві пророки Залізняк та Гонта. Велику роль у формуванні шевченківської концепції пророка відіграла друга подорож поета до України. О. Прицак зазначає: “Друга зустріч поета з Україною та її провідними людьми, старшою і молодшою генераціями лівобережного освіченого панства, “людьми, що були при кермі українського громадсько-політичного й культурного життя”, які повірили у його спеціальну місію і прийняли як свого провідника і національного поета, зробила надзвичайне, потрясаюче враження на Тараса”¹². Він замислюється над власною долею, поступово примиряючись із місією пророка, яку мусить нести з честю. В його поезії з’являється новий пророк – з інтелігенції, а саме з тієї її частини, яка самовіддано служить народу. Це – декабрист. Що означав подібний розвиток теми пророка у творчості Шевченка? Насамперед суттєву переорієнтацію в оцінці місії українського народу. Якщо до цього часу він бачив

¹¹ Боровский Я. Мифологический мир древних киевлян. – К., 1982. – С.22.

¹² Прицак О. Шевченко – пророк. – К., 1993. – С.30.

український народ беззахисним і пророків його приниженими, і головне – мовчазними, – то тепер він усвідомлює український народ як частину братньої сім'ї слов'ян і “чекав-виглядав слов'янського “вождя-пророка””¹³.

Перебуваючи у 1843 році у містечку Яготині, Шевченко познайомився з Варварою Репніною, дочкою М. Репніна-Волконського. В сім'ї Репніних жила пам'ять про декабристів. Можливо, спілкування з Репніною й навіяло Шевченкові думку показати декабриста в образі пророка в поемі “Тризна”. Він був також знайомий з дівчиною з Ніжина О. К. Бодиско, племінницею декабристів Бодиско. Шевченко міг чути про декабристів і від відомого актора М. С. Щепкіна, з яким товаришував. Більше того, існують версії, що поема “Тризна” була створена під безпосереднім впливом декабристської поезії (“Войнаровський” К. Ф. Рилєєва). Але впливи бувають різними, і прямих рецепцій з творчості декабристів у Шевченка ми не знаходимо. Для поета важливим був, здається, не стільки документалізм декабристського подвигу, не стільки знаково-символічна система утворена ними, скільки сам факт появи пророків альтернативних царю, істинних пророків.

Епіграфом до поеми “Тризна” автор узяв слова з Біблії з характерним висловом: “...Глагол же Господень пребывает вовеки. Се же есть глагол, благовествованный в вас” [1; 158]. Носіями Глагола Господнього в поемі й виступають декабристи. Романтичне переосмислення релігійної символіки, яке було нічим іншим, як міфологізацією трансцендентного, відкрило перед Шевченком численні потенції інакоказання, наприклад, він проводить паралелі між апостолами і декабристами. “Біблійні книги допомогли Шевченкові знайти вираз для тієї стихії, яка дедалі сильніше опановувала його творчість: для

¹³ Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. – К., 1994. – С.175.

стихії громадянського пафосу”¹⁴. В образі пророка-декабриста підсилюються риси тираноборця, відбувається злиття двох ліній попереднього розгортання теми пророка в творчості Кобзаря, кривавого пророка і мовчазного:

Скажи мне тайное ученье
Любить гордящихся людей
И речью кроткой и смиреньем
Смягчат народных палачей,
Да провещаю гимн пророчий,
И долу правду низведу... [1; 158-159].

Цей синтезований новий образ пророка виявляється тотожним самому поету: И вольным гимном помяните

Предтечу, друга моего [1; 166].

Починаючи від “Тризни” літературний образ пророка зливається з самоусвідомленням Шевченка власної месіанської ролі. Тож модифікації теми пророка у нього збагачуються яскравими картинами життя поета-пророка. Навіть у творах іншої тематики матеріал групується й трактується з позицій світобачення поета-пророка.

Ліричний герой-пророк у поемі “Сон” активно виступає проти царської тиранії, його художня інтерпретація майже позбавлена будь-якої форми інакоказання, окрім однієї умовності – все написано лише приснилося герою, до того ж п’яниці. Подібне припущення позбавляє пророка можливості бути активним діячем у житті, він все ще лишається мовчазним пророком, дотримуючись обраної форми художньої умовності. Адже пророк – це не той, хто, ховаючись за різними масками, “юродствуючи”, говорить істину, а той, хто говорить її без прикриття. Шевченко потребував створення ідеального і водночас життєвого пророка, щоб герой цей був зразком

¹⁴ Білецький О. Збір. праць: у 5 т. – К., 1965. – Т. 2. – С. 283.

самопожертви в ім'я великої ідеї визволення, такий пророк повинен бути і провісником, і діячем.

Шевченко приходиться до органічного злиття цих двох іпостасей пророка в образі Яна Гуса (поема “Єретик”), універсалізації ознак пророка якого посприяла не тільки його надзвичайна сакралізація, а й відданість ідеї всеслов'янського єднання. Поступово художня вивершеність образу пророка в творчості Шевченка дедалі виразніше виявляє тенденцію до національного альтруїзму.

З цього моменту твори Шевченка набувають виразно політичного (у плані месіанства як соціальної програми), як і містичного (у плані дотимання езотеричної траєкторії етносу) звучання. Кожен твір починає лунати як маніфест свободи, при чому свобода оцінюється як загальнолюдська властивість і необхідність якої мотивується, ґрунтуючись на загальнолюському моральному кодексі, видобутому передусім із Біблії. Задля пропаганди ідеї свободи у якомога відвертішій формі Шевченко звертається до таких постатей у світовій культурі, які мисляться її прямими символами. Маю на увазі, наприклад, Прометея з поеми “Кавказ”. Він символізує у творі незламну волю народів до свободи, політизується відповідно до конкретного історичного моменту – російської війни часів Шевченка проти кавказьких народів з метою збільшення просторів імперії. О. Ф. Лосєв про це писав: “Шевченко в своєму вірші “Кавказ” (1845) вже прямо розуміє Прометея як політичний символ непереможної могутності завойованих і пригнічених народів”¹⁵. Він же, продовжимо цю думку, є яскравим зразком синтезу дієвого і споглядального начал в концепції пророка. Шевченківський Прометей не може

¹⁵ Лосєв А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976. – С.278.

прийняти того “благоденствія”, яке пропонує йому володар-тиран. Нагадаю рядки:

Од молдованина до фіна
На всіх язиках все мовчить,
Бо благоденствує! [1; 247-248].

Прометей протиставляється покорі в неволі, суцільному мовчанню. Тобто перед пророком невідворотно постає проблема вибору: пророкувати чи мовчати? У цьому випадку уявити Прометея мовчазним і покірним неможливо.

На 1845 рік припадає найбільша творча активність Шевченка в межах розробки теми пророка. До цього періоду належить низка творів з проблематизацією пророка: “І мертвим, і живим...”, “Давидові Псалми”, “Холодний яр”, “Заповіт” та ін. Всі вони репрезентують органічне поєднання кількох культурних традицій зображення месії. Романтична вимога жити життям серця ¹⁶ виразно сквородинського походження в долі шевченківського пророка має вагоме значення:

...А дай жити, серцем жити
І людей любити... [1: 265].

Серце пророка тотожне його особистості, бо він досягає повної своєї духовної реалізації, вершин надсходження внаслідок Божого діткнення. Навіть його фізична природа визначається параметрами серця. Тобто відбувається той містичний процес особитісного самовиміру, самоідентифікації, заснованої на усвідомленні невпинної еманції Божественного Абсолюту, який так прозріливо описав Г. Шпет: “Але якщо людство завершує всі свої пояснення в релігійній вірі, якщо воно вміє кінці й початки всіх ниток життя, знання і діяльності звести до Бога, то ця релігійна свідомість виправдовується природою людського серця, за яку ми не можемо вже стати і споглядати інші складові її причини, бо вона має всю

¹⁶ Див. : Кулжинский Ив. Малороссийская деревня. – М., 1827. – С. 112.

безпосередність буття даного Богом”¹⁷. Серце формує особистість, сердечна ж рецепція в ході пророцтва є визначальною. Пророка не можна призначити (звідси – самоназвані лжепророки), пророком може бути тільки той, чиє серце має відповідні характеристики.

Такою ж за силою впливу на Шевченка була й християнська традиція змалювання пророка. Він обирає для себе кількох християнських пророків за найближчий зразок: Ієремія, Давид, Іезекііль, Христос. Він навіть не обирає, а звертається до них внаслідок сердечної рецепції його власного розгортання у світі, природно переростає в їхню духовність. Шевченко самоідентифікується – і потрапляє в один ряд з християнськими пророками-мучениками. Його “Псалми Давидові” не можна трактувати як виключно літературний акт, як цикл поезій – і тільки. Їх виразна месіанська загаданість разом із містично-символічною знаковістю словесних образів посприяли такому збільшенню духовного простору, що мусимо говорити про теогенетичну площину художності Тараса Шевченка. “Псалми” містять вказівку на суспільну вагомість ліричного героя, зафіксовану у словах: Молюсь, Господи, внуши їм Уст моїх глаголи [1; 260]. Безперечне самоусвідомлення промовця пророком. Більше того, віщує він відверто й голосно, в ньому злиті воєдино риси національні й загальнолюдські.

Національний пророк у творчості поетів-романтиків, тож і Шевченка, традиційно пов’язувався з образом кобзаря. Художній синкретизм творчої методи Шевченка дав змогу поєднати національні риси кобзаря (народного мудреця) з християнськими традиціями та існуючим стереотипом старої книжної української традиції. Ці три стихії забезпечили шевченківському пророку не тільки національну окресленість, а й вселюдське значення.

¹⁷ Шпет Густав. Философское наследство П. Д. Юркевича. К 40-летию со дня смерти. – М., 1915. – С.62.

Часто в розгортанні теми пророка виникає мотив побиття камінням, який увиразнений у поезії “Пророк”, написаній на засланні, коли фактично Шевченкові довелося дорого заплатити за те, що він наважився пророкувати в ім’я свого народу. Перед нами унікальний випадок злиття літературної і життєвої ліній поета. Пророк приходить до людей виконати волю Бога: “святую правду возвістить”, та люди дуже недовго дослухалися до нього: І мужа свята... горе вам!

На стогнах каменем побили [2; 102].

Але є пророцтво втрачає сенс із втратою слухачів-послідовників, тому й пророк перестає бути пророком, коли ця функція більше не визнається за ним. Побитий пророк Шевченка ще прагне посилати свої вірші-діти в Україну, але активність його дедалі зменшується. Кобзар починає писати “переложенія” з народних пісень (був тоді такий жанр). У них доміантною є функція оповідна й розважальна. Тобто Шевченко-пророк, як і його Перебендя, співає тлановиті народні пісні, а високі сакральні промови, здається, стихають. Розвивається мотив нарікання на Бога за те забуття, яке виносити пророку неможливо (“І знов мені не привезла нічого пошта з України...” [2; 149]). Навіть з’являється образ живого небіжчика (“В неволі, в самоті немає...” [2; 150]). Нарешті Шевченко приходить до образу дурня: Книжечки

Мережаю та начиняю

Таки віршами. Розважаю

Дурную голову свою

Та кайдани собі кую [2; 160].

Пророк і дурень у творчості Шевченка співіснують в антиномічній єдності, як взаємозамінні, навіть тотожні, поняття. Адже дурень може перетворитися на пророка у той момент, коли його думки знайдуть свого слухача, або, говорячи поетичною мовою Кобзаря, проростуть посіяні ним думки-зерна. Дурень – це мовчазний пророк. Пророк без своїх

однодумців завжди має химерний вигляд, отже, до нього Шевченко й застосував таку принизливу дефініцію. Змінюється не ступінь активності духовної роботи пророка / дурня, але напрям її застосування. Втративши однодумців, пророк-дурень всю силу своєї духовності спрямовує всередину, назад, до стражденного серця. Він використовує час свого мовчання для вдосконалення й підготовки до нового злету:

Хоч доведеться розп'ястись!

А я таки мережать буду

Тихенько білії листки [2; 195].

Це не непокора долі, а примирення із стражданнями, які вона послала, продовження християнського подвигу. Образ пророка в пустелі, потрактований Шевченком відповідно до біблійних текстів, ще більше актуалізується поетом у час перебування на Кос-Аралі. Саме там, у пустелі, пророк спокутував своє життя, як це зробив Христос. Саме в пустелі, на засланні перед поетом-пророком проходять у калейдоскопічному ряду портрети й картини з України, і він зміцнюється у Божій Правді.

Відродження поета-пророка можна пов'язати з поемою “Неофіти”, де жага пророкувань виголошується пристрасно й однозначно: ...Подай душі убогій силу,

Щоб огненно заговорила,

Щоб слово пламенем взялось,

Щоб людям серце розтопило [2; 219].

У творі подана історія народження пророка з “кроткої” жінки, матері Алкіда, на тлі катувань її сина-пророка. Сприймавши кровно муки свого сина, жінка, за словами Шевченка: І на торжища і в чертоги

Живого істинного Бога

Ти слово правди понесла [2; 229].

Шевченко створює ряд образів жінок-пророків, вершиною втілення цієї ідеї є поема “Марія”. Власне, всі жіночі образи в

творчості Кобзаря вибудовують своєрідну схему еволюціонування від жінки-кріпачки, яка гнеться в ярмі, до жінки-борця, мовчазного провісника нових ідей: Катерина – Мар’яна-черниця – Слепа – Відьма – мати Алкіда – Марія. Жінка-покритка в творчості Шевченка не просто страдниця, а – жертва суспільної системи, за якої людська щирість, Божа Правда не знаходять собі місця в світі й тому завжди потерпають. Образ покритки втілює сплюндровану щиру душу й саму Україну. Христос і Марія як виразники різних форм пророцтва – дієвого і мовчазного – присутні в творчості Шевченка в багатьох модифікаціях. Наприклад, поема “Відьма” дарує нам ще один варіант розв’язання проблеми пророка. Схована під маскою відьми національна провісниця – героїня твору – виступає як глибокий філософський символ лікування духовних ран народу, терпіння, переборювання соціального зла. Хто така відьма? Поет говорить про неї:

Моя се мати і сестра,

Моя се відьма, щоб ви знали [1; 275].

Відьма прощає панові свою зганьблену долю, вчить людей добру, щирості, щедрості. Вона свідомо бере на себе місію провісниці, навчителя у тому високому сенсі, як це знала українська земля, “духовного лікаря”. Відьма вчить, як треба жити, щоб пани не зруйнували щастя, але вчення її нереальне, бо неможливо кріпаку обійти свого пана.

Вивершена постать жінки-пророчиці з’являється тільки в поемі “Марія”. Прозріння героїні відбувається внаслідок усвідомлення правдивої місії її сина-пророка, Христа. Тож у поемі маємо у синтезованому вигляді дві смислові лінії розгортання теми пророка у творчості Шевченка: як месії, який “Поніс лукавим правди слово! Не вняли слову! Розп’яли” [2; 263], та як жінки, прозріння якої приходить із часом. Так би мовити, жіноча й чоловіча лінії смислових нагромаджень поєднуються в

апогеї свого розвитку. Дві досконалі особистості, два символа служіння народів.

Навищий подвиг, який здатна вчинити людина – померти за Божу правду – художньо втілений ним у поемі “Марія” в двох варіантах долі. Більшої висоти досягнути неможливо, далі – Абсолют. Пересічна людина не може охопити розумом жодну з іпостасей Божественного Абсолюту. Шевченко піднявся до максимально можливої у цьому плані межі. Простуючи вільно шляхом свого духу, поет здійснив більше, ніж прагнув, – сам став пророком, і доля його ненавмисне, але повторила схему літературної абстракції.

Тож поступово тема пророка стає єдиною темою його творчості. Вогонь душі, яким горить пророк, час од часу вивирається назовні, породжуючи палкі рядки:

Чи буде суд! Чи буде кара!

Царям, царятам на землі? [2; 299].

Або ж нуртує пророка ізсередини, не будучи очікуваним тим народом, до якого навіки прихилене серце поета. Тоді вся вогненна сила його слова іде в “мережані” книжечки, а сам пророк замовкає, називає себе дурнем:

Я сам себе дурний дурю

Та ще й співаючи. Орю

Свій переліг – убогу ниву!

Та сію слово [2; 291].

З цього приводу доречно буде нагадати Д. Донцова: “Цим внутрішнім вогнем, який тримає при житті організм, можуть горіти не всі і не кожний, тільки люди особливого типу, особливої вдачі. Це – фанатики, аскети, подвижники типу Мономаха, Лойоли, Валенштайна, Вільгельма Оранського, Дмитра Вишневецького, Богуна, Вишенського, що є у вічній тривозі, в напруженні всіх сил духа і серця, байдужі на свої тілесні потреби. Це і протилежність до представників субстрату, розлізливих, млявих, сентиментально-сльозливих і оспалих, – сухі

і вогненні душі формотворців, палимі негасимим внутрішнім вогнем. Тим вогнем, про якого читаємо і в Геракліта, в його енергетичній концепції життя, в якого матеріальні явища були лише поодинокими станами енергії, а основною субстанцією і промотором всієї відчувальної матерії був вогонь. Говорим теж ми й досі в сім сенсі про “вогняні душі”, про когось, хто говорить “з вогнем” (сопиосо). В тім самім сенсі говорить Святе Письмо, що “дух святий єсть вогонь, а без нього – лише тьма, зовомая хаос”. За вогненну субстанцію вважали душу Парменід і Гіппас, так само, як і Геракліт. У Шевченка – “пророки огнем невидими палили змерзлі душі”¹⁸. В. Віндельбанд означив Платона пророком, бо той “сповнений і натхненний свідомістю нової істини, яку він покликаний проносити як одкровення”¹⁹. З цією ж метою приходять і Шевченко. Він покликаний проголосити нову істину – Боже слово.

Реальний текст маніфестує чисту модель пророка рідко, майже ніколи. Переважно ми маємо справу з динамічними перехідними формами, які структуруються за ідеальною моделлю. Вона їх організує, але ніколи не виражається в літературних формах тотожною обраному зразку. Зразок прочитується, він становить віртуальний (підтекстовий) рівень художнього твору.

У контексті теми пророка в українському романтизмі виникає образ царя, якого дано “вмісто кроткого пророка”. Ця антагоністична семантична пара надзвичайно характерна для всього романтизму, часто привертала увагу дослідників. Один із них, Блюменкранц, писав: “З цих двох типів самосвідомості, пророка й вождя, народжуються й два типи легенди: легенда релігійного і легенда псевдорелігійного змісту. Перша пов’язує свідомість через постать пророка з цілісністю, з Абсолютом,

¹⁸ Донцов Д. Дух нашої давнини. – 1991. – С.143-144.

¹⁹ Віндельбанд В. Пророк // Платон. – К., 1993. – С.164.

друга підміняє ціле частковим, створює ілюзію зв'язку з Абсолютом, роль якого бере на себе вождь-ідеолог”²⁰. Саме цар виникає між народом і пророком, зашкоджуючи їхньому порозумінню, саме завдяки його ідеологічній схемі пророк побивається камінням і – замовкає. Мовчазні пророки, за Шевченком, постали в нерівній боротьбі з володарями різних країн. Царі в поезії Шевченка дорівнюються до диявола, протистояння їх і пророка – антагоністичне (непримириме), оскільки неподібні вони за сутністю пропагованої духовності. Оцих “всесвітніх шинкарів” поет часто трактує як головне зло на землі, бо саме вони найбільше завинили перед Божою Правдою.

У творчості П. Куліша тема пророка-мовчальника представлена найбільш виразно і у багатьох творах. Найпоширеніший варіант – це замовклий кобзар:

Ой співав би, віщував би,
Та мовчати мушу²¹.

Замовкає кобзар, бо не може мертвих розбудити, волю відновити. Для галереї мовчазних пророків Куліш додає не просто низку власних образів, а й нову їх характерологію. Так, у вірші “На незабудь року 1847” пророк виявляється мовчазним через ту мовну ситуацію, яка склалася в Україні:

Де право те, чи на Сінаї,
Чи на Голгофі оглашалось,
Щоб рідне слово в ріднім краї
Розлукою з людьми каралось?²²

Куліш створив дуже виразний збірний образ мертвонароджених нащадків, які, успадкувавши силу і славу дідів, утім, нічого з цим багатством не можуть вдіяти. Тим самим він подав новий аспект потрактування мовчазного

²⁰ Блюменкранц М. Легенда в историко-философской перспективе // Советское славяноведение. – 1991. – № 5. – С.52.

²¹ Куліш П. Старець // Твори: у 2 т. – К., 1989. – Т.1. – С.52.

²² Там само. – Т.1. – С.195.

пророка: він затихає, коли в слухачах своїх помічає ознаки мертвонародженості. Тож Куліш творчо переосмислив шевченківську традицію змалювання мовчазного пророка, як побитого людьми чи царями.

Шевченківські традиції повсякчас виявляють свою силу в творчості Куліша – як у поетичній, так і в літературно-критичній. Він сприймав Кобзаря як національного пророка, батька нації, зрозумівши основну ідею, пропаговану Шевченком: “Ти-то, Тарасе, вчив нас не людей із сього світу згоняти, не городи й села опановувати: ти вчив нас правди святої животворящої...”²³. Шевченкова ідея сіяння Божої Правди приймається за основу для утворення художніх рецепцій Кулішем.

У П. Куліша переважають спроби створення виразно національного пророка, тому часто постають образи кобзарів, лірників, навіть старців і калік, якщо вони в минулому чимось прислужилися народу. Каліка з драми “Колії” був “іскалічений за гайдамацтво”. В його образі письменник вітлює заповітну мрію пробудження народу від важкого сну-неволі.

Орієнтація на народне прозріння – один із напрямків розвитку романтичної духовності взагалі. Місія літератури при цьому значно актуалізується. На літературу починають дивитися як на форму національного пророцтва. Це відбилось на “Книзі буття українського народу” М. Костомарова, на “Книге Наума о великом Божьем мире” М. Максимовича та ін., оповідачі в яких цілковито відповідають характерології пророка. Романтики зробили літературу основним націотворчим чинником, провідна функція письменника зводилася до виховання народу, духовного научування за зразком Григорія Сковороди. Вони приймають естафету безпосередньо від

²³ Там само. – Т.2. – С.521.

кобзарів, духовних батьків народу, та зі словом Божої Правди вирушають в глибини душ...

1.2. БІБЛІЙНИЙ ПАРАЛЕЛІЗМ У «КОБЗАРІ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА²⁴

У сучасному літературознавстві, на жаль, недостатньо розвідок щодо корелятивно-типологічних сходжостей поезії романтиків та книг Біблії. Оскільки надзвичайно складно з'ясувати природу антитетичності та суголосності різних рівнів поезії романтиків (хоча наявність такої художньої властивості не викликає сумніву), то, можливо, звернення до біблійної поетики дасть нам деякі відповіді. Ця стаття присвячена дослідженню одного із провідних риторико-живописних принципів – біблійного паралелізму, який, імовірно, й проступає у творчості більшості українських романтиків, зокрема у Т. Шевченка. Нині ніхто не намагається завуалювати вплив Біблії на формування поета.

Коли західні романтики спирались на риторичні досягнення античної літератури, культивуючи риторичку як універсальний логічний підхід до тексту, то східні, у тому числі й українські, так само активно використовували надбання поетики біблійного паралелізму, що й становить площину істотних відмінностей між ними. Паралелізм допомагає пробіблійному авторові виструнчити певну картину світу щодо абсолютних орієнтирів. Цей підхід передбачає визнання того факту, що все у світі взаємопов'язане та взаємозумовлене відносно єдиної системи цінностей. Різницю у підході до узагальнення між античним світом та Візантією помітив С.Аверінцев: «...У Афінах була вироблена культура дефініції, і

²⁴ Вперше стаття опублікована: Бовсунівська Тетяна. Біблійний паралелізм у "Кобзарі" Тараса Шевченка // Дивослово. – 2008. – № 3. – С. 36-40.

дефініція стала найважливішим інструментом античного раціоналізму. Мисленню, яке навіть вельми розвинене, але не пройшло через деяке специфічне наочування, форма дефініції чужа. Можна прочитати весь Старий Завіт від палітурки до палітурки і не знайти там жодної формальної дефініції; предмет з'ясовується не через визначення, але через уподібнення за принципом “притчі” (євр. *māšāl*). Освячена тисячоліттями традиція побудови висловів продовжена і в Євангеліях: “Царство Небесне подібно до” того-то і того-то — і жодного разу ми не зустрічаємо: “Царство Небесне є те-то і те-то”»²⁵. Шевченко легко вдягає маску Іезекіїля чи Ісайї, адже мислення в категоріях біблійного паралелізму становить його ментальне підґрунтя: його поезія розгортається не в категоріях дефініцій, а за аналогією. Найвищим же зразком для аналогій Шевченкові служила саме Біблія; чим старшим він ставав, тим виразніше проступало в його поезії тяжіння до біблійної манери оповіді, тим більше кристалізувався принцип біблійного паралелізму. З’ясуємо, що це таке.

Наскрізним принципом біблійної оповіді вже давно дослідники визнали паралелізм²⁶, який існує у двох основних формах: віршовій та герменевтичній. Віршовий поділяється на: суголосний (синонімічний), протилежний (антитетичний),

²⁵ Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. – С.34-35.

²⁶ Див.: Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. — М.: Языки славянской культуры, 1999. — 792 с.; Десницкий Андрей. Поэтика библейского параллелизма. — М.: Библейско-богословский институт св. Апостола Андрея, 2007. — 554 с.; Десницкий Андрей. Библейский параллелизм, античная риторика и антиномическое богословие // Доклад, прочитанный на Первых Библейских Чтениях памяти о.Александра Меня 11 сентября 2004 года // <http://www.bible-center.ru/article/antiquity>; Карев А.В., Мицкевич А.И., Попов В.А. Библейский параллелизм // Экзегетика. — ФРГ, Бишоффен: Издательство миссии "Восток-Запад", 1993 та ін.

синтетичний (висхідний). Герменевтичний паралелізм буває: 1) у словах, 2) у думках. Найвичерпніше визначення цього поняття дав А. Десницький: «Біблійний паралелізм розуміється нами як характерний прийом організації тексту, який проявляється на всіх рівнях, від фонетики до макрокомпозиції, та характеризується зіставністю однорівневих елементів тексту. Цей прийом підкреслює парадигмальні відносини між зіставними елементами тексту, відбувається часткове переструктурування зв'язку між позначуючим та позначуваним, читацьке сприйняття деавтоматизується, виникає система численних і часом неочевидних сенсів, які не зводяться до суми значень окремих елементів тексту. З точки зору носіїв біблійної традиції, тут йдеться не просто про випадкові зовнішні співпадиння і не просто про риторичний прийом, а про своєрідне відображення внутрішньої організації оточуючого світу»²⁷.

Вивченню численних модифікацій біблійного паралелізму від алітерацій до ґрунтовних змістових повторів присвячено достатньо праць, проте творчість українських романтиків, для яких біблійний паралелізм був провідним структуротворчим принципом поезії, у цьому аспекті, фактично, не розглядалась. Оскільки біблійний паралелізм породжений фундаментальними закономірностями існування мовлення та вираження, то не дивно, що він характерний не лише для Святого Письма, а в окремі періоди літератури проявлявся як своєрідна смислотвірна універсалія. До таких періодів належить, зокрема, романтизм.

Берусь твердити, що біблійний паралелізм у творчості Т. Шевченка проступає як наратологічний принцип і як традиційна смислороджуюча універсалія. При цьому він реалізується на всіх рівнях «Кобзаря». Зокрема, спрацьовує і як віршовий, і як

²⁷ Десницький Андрей. Поэтика библейского параллелизма. – М.: Библейско-богословский институт св. Апостола Андрея, 2007. – С.128.

герменевтичний. У біблійних переспівах Т. Шевченка («Псалми Давидові», «Ісаїя. Глава 35», «Марія» тощо) ці якості проступають дуже виразно. Паралелізм є саме тим універсальним принципом групування матеріалу, який дозволяє сполучати хронологічно віддалені події та постаті, водночас зберігаючи залежність від першоподії, першообразу. Як і в Біблії, у «Кобзарі» спостерігається саме цей принцип «нанизування» творів.

Почнемо з аналізу втілень *герменевтичного паралелізму*. До найбільш узагальнених форм поетичного паралелізму «Кобзаря» можна віднести перегук споріднених (кобзар – бандурист – співець – поет), антиномічних (пророк – побитий пророк, співці – ошукані співці) та антагоністичних (пророк – цар) модифікацій провідних поетичних тем. У «Кобзареві» спостерігається *тематичний паралелізм*²⁸, який можна представити у вигляді хроно-ієрархії, яка безумовно провокується біблійними типами провідних людських духовних типів. З-поміж великої кількості таких людських типів, які представлені у Біблії, майже суголосне представники романтизму обирають ті, які уособлюють найбільш яскраві моменти життя живого духовного серця. Можна з певністю наголосити на кількох із них: 1) пізнання себе як символу світу, оскільки в серці живе Бог, веде до пізнання основ глобальної світоструктури; 2) самоусвідомлення в межах ойкумени; 3) пізнання ближнього як себе самого дає можливість конкретизації певної місцевини, родового простору; 4) пізнання убогого, неіснуючого, дивака, старця тощо, яке веде до розуміння відносності домівки, темпоральності, долі; 5) пізнання себе як неповторності веде до розуміння персонального духовного простору. В «Кобзареві» ця градація мала конкретні втілення.

²⁸ Див. про це докладніше: Бовсунівська Тетяна. Феномен українського романтизму: Ч.2. Ейдетика. – К.: КСУ, 1998. – 108 с.

Еволюція основних біблійних типів особистості, яка постійно стоїть на межі божественного й демонічного, перебуває у процесі духовного розвитку, в художній системі українського романтизму, поза всякими сумнівами, відбилась на становленні основних тематичних антиномій літератури романтизму: *пророк – побитий пророк* (або найчастіше «дурень» за Шевченковим висловом), *провісник – юродивий, невільник – вигнанець, коханий – сирота, ліричний герой – двійник*. Цей тематичний антиномічний паралелізм вповні представлений поетом, проте становить закономірність всього українського романтизму.

У Біблії Бог і диявол становлять основний тематичний антагонізм / концептуальний паралелізм, який базується на протиставленні і є таємним кодом культури взагалі²⁹; у Шевченка також. Характерним для поета є тематичний антагонізм, який лежить в основі розподілу творів на дві великі підгрупи, які протистоять одна одній: твори божественної та демонічної тематизації. За аналогією до біблійного потрактування проблеми змісту сутнісного як суперечності божественного і демонічного при духовній домінанті першого, Т.Шевченко, а за ним і всі українські романтики, вибудовують тематичну, образну, версифікаційну градацію, спираючись на цю об'єктивну традиційну суперечність. Виділені та наголошені ними істотні опозиції поділяються на антонімічні (в межах сутнісного, або в межах несутнісного) та антагоністичні (між сутнісним та несутнісним) та споріднені (варіації сутнісного або несутнісного). Ці великі групи тематичних універсальних опозицій існували як певна ієрархія. У цілому ж структура романтичної змістовності надавала можливість вичерпно охоплювати зображуване явище.

²⁹ Див.: Frye Nortrop. The Great Code: the Bible and Literature. – N.Y.-London: Harcourt Brace Jonavich, Publishers, 1982. – 233 pp.

Цей поділ визначається наявністю або відсутністю живого чутливого натхненного *серця* як духовної характеристики зображуваного персонажа. За умови відсутності духовного живого серця утворюються демонічні варіації будь-якої романтичної літературної теми. Відмінності також визначаються активністю/пасивністю серця і тоді утворюється тематична антиномічність. Тож тематична структура «Кобзаря» постає парною, ієрархізованою за ступенями духовного зростання та у часовій послідовності, характерній для всього українського романтизму: *архаїчний міф – казка – реальність – потойбіччя – авторський міф*. Отже, тематична система «Кобзаря» структурується за трьома принципами: парність, ієрархія та часова послідовність. Те саме спостерігаємо в Біблії. Антагоністичний тематичний паралелізм зумовлений суперечностями масштабу сутнісного: буття/небуття, життя/смерть. Антагоністичними тематичними парами у «Кобзарі» Шевченка є *пророк – демон, побитий пророк – покараний демон, провісник – волхв, юродивий – перевертень, коханий – коханець, герой – його злий геній* тощо. При антагоністичній тематизації сила протиставлення настільки велика, що не припускає жодної спільності між альтернативними постатями одного рівня художнього втілення. Антиномічний паралелізм вирізняється внаслідок несхожого вирішення проблеми героями, які перебувають на одному рівні тематичного узагальнення. Наприклад, пророк проголошує вікові істини, які здобув безпосередньо від Бога, навколо нього формується натовп послідовників, у той час, коли побитий (мовчазний) пророк, володіючи таким самим знанням, не має послідовників (вірш «Пророк» Шевченка), вимушений мовчати. Антиномічні тематичні пари у «Кобзарі»: *провісник – юродивий, пророк – побитий пророк, в'язень/варнак – вигнанець волі, коханий – сирота, герой – його двійник* тощо.

Тематичний романтичний паралелізм, як антагоністичний, так і антиномічний, є різновидом герменевтичного біблійного паралелізму, адже він передбачає повторюваність семантично оновленої думки однорівневої структури. Стійкість антагоністичного та антиномічного тематичного протистояння у «Кобзареві» Шевченка мотивується закономірностями пробіблійного мислення поета, вихованого на візантійській церковній традиції, в якій переважання образної думки протиставляється доведенню її у західній традиції. Зіставлення превалює над визначенням. Зате у поезії Шевченка знаходимо ту властивість, яку має Біблія, на яку біблійні екзегети вказували неодноразово: тематичний паралелізм його збірки дозволяє вільно просуватися просторами поетичної думки, сполучаючи твори за тематичною окресленістю як за принципом спорідненості, так і за принципом антагонізму чи антиномічності. Крім того, накладання цих тематичних рядів – один із способів утворення невичерпності авторської думки, численних семантичних зсувів. А для структурування його текстів – найбільше утруднення. Наприклад, зіставляючи твори про долю жінки в «Кобзарі» можна помітити концентрацію думки на духовному очищенні та сакралізації, загострення сакральньо-агоністичного змісту у розкритті образів жінок від покритки Катерини до Богоматері Марії. В цьому сила біблійного паралелізму – в утворенні невичерпного семантичного ряду, який знеособлює текст та робить його універсальним ключем пізнання сокровенного знання – для всіх.

Підсилення сакральньо-агоністичного змісту спостерігається у поемі “Княжна” (1847 р.), де молода жінка характеризується як Богоматір: “І матір`ю Своєю святою Ї звали”³⁰. У цьому творі вперше накладаються поняття

³⁰ Шевченко Тарас. ПЗТ у дванадцяти томах. – К.: Наукова думка, 1991. – Т.2. – С.21.

“покритка” й “черниця” (княжна йде в черниці). Чернецтво (але лише жіноче!) у Шевченка завжди мало сенс спокутування чужого гріха, з темою покритки воно пов’язане насамперед у цьому сенсі. Таким чином, в поемі вибудовується семантичний ряд: *дівчина – Богоматір – покритка – сова – черниця*. Його змістовна вивершеність має біблійну мотивацію. Дедалі частіше в творчості Шевченка сакральна значеннєвість перемежовується з національно-житійною. Факт житійного художнього комплексу необхідно наголосити як самодостатню рису. Більше того, поет завжди тяжів до вираження в манері середньовічної житійної літератури, що надало його творам виняткової історіософської забарвленості, ідентифікація якої утруднена відсутністю формального наслідування житійних текстів. Традиції житійної літератури в його творчості відроджуються насамперед у прагненні подати “картинку” життя особи, яка автора зацікавила, показати шлях цієї людини до опанування святістю. Манера житійного викладу задовольняла поета можливостями демонстрації прихованого сакрального сенсу в побутово-етнографічній реальності його персонажів. Зокрема, традиції житійної літератури дуже сильно позначились на поемі “Княжна”. Можливість побудови таких паралелей як *«Кобзар» – Біблія й релігійна література* становить один із напрямів герменевтичного паралелізму Шевченка. Такий паралелізм рівня загальної екзегези світу – далеко не рідкість у його творах.

Композиційний паралелізм також притаманний Шевченкові. Однією з актуальних літературознавчих проблем є визначення композиційної будови «Кобзаря», адже до цього часу таємниця його композиційної організації не розкрита, а врешті, за сумнівною мовчазною згодою дослідників, ця книга потрактовується як своєрідне майже хаотичне нанизання текстів, написаних у різні часи на різні теми і жанри. Чи насправді поет, упорядковуючи збірку, не мав на меті якогось композиційного принципу? Цікавість вчених до композиційних

особливостей окремих Шевченкових творів увінчалась відкриття наявності бінарних композиційних прийомів, які Н. Чамата визначила як сонатну форму у поемі «Кавказ»³¹. В. Смілянська розглядала композиційні властивості творів поета як суму динамічних елементів у річищі наратології, визначивши, наприклад, композицію «Причинної» як ланцюг: динамічний опис – лірична медитація – розповідь із передачею прямої мови русалок – монолог-пісня матері-русалки – розповідь³². Вона ж спостерегла наявність «традиційного пейзажного обрамлення» у більшості поем Шевченка. Композиція «Кобзаря» 1860 року (останнє прижиттєве видання) як поетичної збірки була й лишається не дослідженою. Відомі композиційні підходи не розкривають всю повноту структурного принципу «Кобзаря».

Якщо подивитися на цю книгу з точки зору біблійного композиційного паралелізму, то постає певна закономірність добору та порядку розташування творів. А. Десницький, аналізуючи композиційну будову Псалтиря, наголошував на композиційному паралелізмі. Дослідження Дж. Найкола, Д. Кларка показали, що принцип біблійного паралелізму простежується у книгах Псалмів, Псалтир та Буття. Сутність цього композиційного паралелізму полягає у повторюваності структуротворчих компонентів тексту організованих за зразком хіазму (тобто постійного повторення / перетинання тексту згідно зі смисловими наголосами) за певною послідовністю, зокрема, навіть була утворена таблиця елементів композиції книги Псалтир, за якою ця повторюваність проступала виразно. Специфіка біблійного композиційного паралелізму полягає у певній повторюваності структурних елементів та самих

³¹ Див.: Смілянська Валерія, Чамата Ніна. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. – К.: «Вища школа», 2000. – 206 с.

³² Див.: Смілянська В.Л. Стиль поезії Шевченка. – К.: Наукова думка, 1981. – 253 с.

принципів організації тексту, що робить Святе Письмо текстом єдиного композиційно-стильового виміру. Т. Шевченко також поміщає у «Кобзар» різноманітні за жанром, стилем, пафосом, тематикою художні твори, проте збірка не втрачає цілісності. Досягається ця художня цілісність завдяки принципу біблійного композиційного паралелізму, а саме: вісім творів першого видання «Кобзаря» (1840) відіграли роль *архетипної композиції*, де кожен твір є символом певного композиційного втілення, яке потребує доповнення і таке доповнення з'являється вже у 1844 році, у другому виданні книги. Спираючись на зразок біблійного хіазму, Шевченко нарощує збірку не за рахунок появи принципово нових композиційних схем, а внаслідок розвитку та конкретизації тих, які загадані першим виданням.

Всередині одножанрових творів також спостерігається певний композиційний паралелізм. Проте композиційний паралелізм одножанрових творів Шевченка ускладнюється ще й тим, що виразно проступає при цьому їхня наслідувальна природа відносно біблійної книги, жанру тощо. Якщо біблійний композиційний паралелізм проступає при зіставленні творів одного жанру всередині Біблії, то Шевченків варіант передбачає і кореляцію до Біблії, і аналогію всередині одножанрових творів, наприклад, скориставшись існуючим композиційним аналізом псалмів У. Уотсона, це можна рельєфно представити у вигляді порівняльної таблиці:

Компо- зиція	У Біблії, псалом 52	У Шевченка, псалом 52 (т.2, с.259-260)
-------------------------	----------------------------	---

1. провісництво	<p>Безумний говорить у серці своїм: «Нема Бога»! Зіпнулись вони і несправедливість обридливу чинять, Нема доброчинця!.. Бог зорить із неба на людських синів, Щоб побачити, чи є там розумний, що Бога шукає.</p>	<p>Пребезумний в серці скаже, Що Бога немає, В беззаконії мерзє, Не творить благая. А Бог дивиться, чи є ще Взискающий Бога.</p>
2. узагальнення	<p>Усі повідступали, разом стали огидними, Нема доброчинця, нема ні одного!..</p>	<p>Нема добретворящого, Нема ні одного.</p>
3. історичний екскурс	<p>Чи не розуміють ті, хто беззаконня вчиняє, Що мій люд поїдають? Вони споживають хліб Божий та не кличуть Його!</p>	<p>Коли вони неситії Гріхами, дознають? Їдять люди замість хліба, Бога не згадають...</p>
4. виклад	<p>Тоді настрашилися страхом вони, хоч страху не було, Бо розсипав Бог кості того, хто тебе оточив був, - Та їх посоромив, бо ними погордував Бог!</p>	<p>Там бояться, лякаються, Де страху й не буде. Так самі себе бояться Лукавії люде.</p>
5. обітниця	<p>Аби то Він дав із Сіону спасіння Ізраїлеві!</p>	<p>Хто ж пошле нам спаленіє, Верне добру долю? Колись Бог нам верне волю, Розіб'є неволю.</p>

б. хвала	Як долю Свого народу поверне Господь, То радітиме Яків, утішатися буде Ізраїль!	Восхвалимо тебе, Боже, Хваленієм всяким; Возрадуєс Ізраїль І святий Іаков.
----------	--	---

Як демонструє таблиця, Шевченко нічим не порушує композиційний паралелізм біблійного псалма, більше того, навіть підсилює елемент б – «хвала». Всі Шевченкові псалми організовані за зразком традиційної біблійної композиції цього жанру. Аналогічним чином він поводитьс я і з фольклорними композиційними прототипами. Так створюєтьс я ефект стійкого композиційного паралелізму, який певним чином дозволяє передбачити структуру тексту, але не веде до тотожності змістів, розгортаючи у просторі збірки функціональну невичерпність обраного принципу структурування.

Образний паралелізм також представлений у «Кобзарі» Т. Шевченка численними формами. На образному рівні спостерігаєтьс я явне переважання фольклорної форми паралелізму. Зразок – поезія «Маленькій Мар'яні»:

Рости, рости, моя пташко,	Ані серце твоє тихе,
Мій маковий цвіте,	Добреє дівоче
Розвивайс я, поки твоє	Не заступить, не закриє
Серце не розбите,	Неситії очі.
Поки люди не дознали	Найдуть злії та й обкрадуть...
Тихої долини,	І тебе, убогу,
Дознаютьс я – пограютьс я,	Кинуть в пекло... Замучишс я
Засушать та й кинуть.	І прокленеш Бога.
Ані літа молодії,	Не цвіти ж, мій цвіте новий,
Повитті красою,	Нерозвитий цвіте,
Ні карії оченята,	Зів'янь тихо, поки твоє
Умиті сльозою,	Серце не розбите ³³ .

³³ Шевченко Тарас. ПЗТ у дванадцяти томах. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.1 – С.264.

Сутність цієї поезії складає вивершеність принципу паралелізму на всіх художніх рівнях. *Маленька Мар'яна – пташка – маковий цвіт* становлять актантний рівень паралелізму за спорідненістю. *Добре серце – неситі очі; добра Мар'яна – злі люди; тиха долина – пекло* та ін. – антагоністичний рівень актантного паралелізму. *Добра Мар'яна – убога Мар'яна; цвіт новий – нерозвитий цвіт; добре серце – розбите серце; карії оченята – очі вмиті сльозою; нерозвитий цвіте – зів'ялий цвіт* та ін. представляють антиномічний рівень образного паралелізму. Антитетичний рівень – це рівень екзистенційної екзегези, він також представлений як момент більшого узагальнення: *злі люди – гарна Мар'яна, життя – пекло*. Принцип **екзистенційного паралелізму** був надзвичайно характерний для нашої давньої агіографічної літератури, тож у Шевченка він вочевидь навіяний саме цими традиціями, які йому були добре відомі.

Окрім образного паралелізму всередині кожного художнього твору, в «Кобзареві» проглядає також **наскрізний образний паралелізм**. Наприклад, образ зневаженої покритки Катерини із однойменної поеми ніби виринає в постаті Наймички, Мар'яни-черниці, Сліпої, врешті Марії, щоразу актуалізуючи спалпжену жіночу долю та живу прекрасну душу. Жіночі образи ніби виструнчуються у складному діалозі доль, створюючи виразну послідовність спокутування гріха. Ця (жіноча) лінія образного паралелізму «Кобзаря» вибудовується так само, як і інші, тож проаналізувавши одну із ліній образного паралелізму, ми зможемо зрозуміти сам принцип Шевченкової образної структуризації / концептуалізації. Отже, поет поступово ускладнює образ покритки не стільки перипетіями життя, скільки духовним розвитком від простої сільської дівчини-красуні, яка навіть не замислюється над вартісністю Бога й над сакральним призначенням власного життя, – до Марії, яка також інтерпретується як покритка, проте все

усвідомлює і є взірцем божественного служіння. Образи однієї семантичної групи (кобзарі, бунтарі, покритки тощо) паралелізуються в «Кобзареві» у напрямі увиразнення очищаючої ідеї. Якщо покритка рухається до спокутування вчиненого гріха, то кобзар Перебендя – до утвердження в іпостасі пророка та проголошення гнівних інвектив супроти зла, а запорожець Підкова – до кривавого Яреми з «Гайдамаків» та до варнака, тобто стає символом втіленої помсти за кривди нації. Пов'язаність всіх цих образних рядів є сутнісною презентацією правди у Шевченковому розумінні. Адже вивершення кожного типу образного паралелізму (покритка, кобзар, бунтар) становить позитивний вибір чи сподівання самого автора, а виділення такого типу паралелізму дозволяє глибше прочитати класичний твір, йдучи не шляхом утворення версій, нав'язаних екзегезою, а навпаки, суголосних поету.

Віршовий паралелізм у творчості Т. Шевченка має дуже багато варіацій, починаючи від алітерацій («Неначе д^ля в д^ло^лі бі^лій...»), завершуючи складним рефренами («Царям, кровавим шинкарям...»). У цьому плані дослідження текстів поета є найбільш повним. Особливо багато уваги приділено науковцями проблемі співвіднесеності фольклорного паралелізму та Шевченкового. Плідність досліджень віршових форм шевченкових паралелізмів наголошує смислотворчу функцію такого підходу на всіх текстових рівнях. Ми ж можемо визнати, що біблійний паралелізм став наскрізним принципом організації «Кобзаря».

Таємниця шевченківської художності полягає в глибинному синкретизмі його мислення, який базується на біблійному світобаченні, сей-то синкретизм філософського екзистенційного світовідчуття поета часто давав підставу дослідникам зараховувати його до числа “міфологічних нараторів”. Але Шевченко не прагнув до утворення міфів, його мета – вираження екзистенційного стану народності, а те, що сей стан ще дуже близьким був до опанування автологічністю

міфологічної правди, як це характерно для всіх автохтонних народів доби романтизму, то й залучення міфогенних архетипів йшло шляхом спонтанним, кероване однією лише авторською орієнтацією на вираження сакральної істини та на принципи пробіблийної поетики, ця ж бо сакральна істина його свідомості – то християнське одкровення, іпостасі його декларації, де одним із декларантів є художній текст. При цьому Шевченко не винаходив оповідних та композиційних принципів, навіть не потребуючи над ними замислюватись, адже біблійний паралелізм був йому зрозумілий та близький із дитинства. Саме на ньому базуються структурні засади «Кобзаря». Принцип виголошення «за аналогією» всупереч тенденції до дефініцій спричинив «невичерпність» смислових текстових рівнів збірки, адже паралізуватися у «Кобзареві» може будь-що відносно будь-чого іншого, світ аналогій завжди більший, ніж світ дефініцій.

Т. Шевченко не просто актуалізував біблійний паралелізм як структуротворчий принцип літератури, він започаткував специфічну «таємну мову» українського романтизму, яка миттєво набула поширення серед письменників цього напрямку. На думку В. Мокрого, український романтизм стояв на межі релігії і фольклору³⁴. “Розбудження” низки змістів унаслідок художнього узагальнення за аналогією, за подібністю, в акті художнього хіазму – становило мистецьке одкровення романтизму. Звідси божественне спрямування художньої концепції жінки в творчості Шевченка, його відверте намагання сакралізувати опоетизовану особистість. Він створює не просто художній твір, а зразок сакрального сходження. Тематичний, образний чи композиційний біблійний паралелізм завжди мав це на меті.

³⁴ Див.: Włodzimierz Mokry. Taras Szewczenko: między Prometeuszem a Chrystusem // Literatura i myśl filozoficzno-religijna ukraińskiego romantyzmu. – Kraków, 1996. – S.35-130, 118.

При цьому утворюється специфічний ефект єдиного змісту при різнорівневому його вираженні у «Кобзарі». Шевченко представив зразки тематичної спільності, антагонізму та антиномічності, які після нього вже ніколи не були заявлені так послідовно та систематично. Водночас із сакралізацією естетосфери в романтизмі відбулась і сакралізація художньої сфери, що знайшло відображення у спільному для всього українського романтизму введенні в художню тканину творів передусім основних біблійних типів особистості. Романтичні герої не тільки відповідають біблійним типажам, але й ставлять перед собою релігійні цілі та йдуть до їх досягнення шляхами, оповіданими в Святому Письмі. Біблійна й світська герменевтика настільки зливаються в творчій манері Шевченка та й всіх романтиків, що часто заступають одна одну. Тематичний паралелізм стає ознакою всього українського романтизму; він зумовлений існуючими біблійними стереотипами, історично та духовно тривалими. Вічність романтичної теми забезпечувалась тривалістю побутування біблійного змісту, біблійного варіанту трактування сутнісного, сенс якого не у доведенні, доказовості, а у вірі.

Отже, визнаючи за об'єктивний факт втілення принципу біблійного паралелізму в «Кобзареві» Т. Шевченка, ми докорінно змінюємо всі уявлення про структуру та смислотворчу основу цієї збірки. Крім того, поетика біблійного паралелізму не тільки істотно видозмінює композиційні та тематичні структури романтизму, а й стає традиційною для класичної української літератури, утворюючи її національну своєрідність.

1.3. ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ЖІНКИ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА³⁵

Тарас Шевченко створив низку жіночих образів, які, аналізовані в системі та в послідовності хронологічної появи, виявляють один із кодів внутрішньої організації його художності. Попередні дослідники відзначали майже одностайно особливе тяжіння українських поетів-романтиків до демонстрації героїчних постатей³⁶, в пізніших дослідженнях частіше наголошувалось на тяжінні всього романтизму до “субантропогенності”³⁷. Нахил же Шевченка до вираження світоглядних начал через концептуальне розкриття образу жінки донині не розкритий достатньо, хоча маємо сміливе судження О. Забужко про ототожнення поета з певним жіночим архетипом³⁸ на засадах психоаналізу З. Фрейда. Жіноча тема в творчості Шевченка посіла настільки вагоме місце, що останнім “співбесідником” поета стала “великомучениця кума” та “сусідонька убога”, увібравши як жіноче начало, так і глибинну абстракцію Музи-слави й Батьківщини-України. Семантика жінки в творчості поета багата й різноманітна, але завжди

³⁵ Вперше стаття надрукована: Бовсунівська Т. Художня концепція жінки у творчості Тараса Шевченка // Дивослово. – 1999. № 11. – С.2-6.

³⁶ Див.: Филипович Павло. Шевченко і романтизм // Записки історично-філологічного відділу. За редактуванням голови відділу акад. Агатангела Кримського. – К., 1924. – Кн.IV. – С.3-18; Волинський П. К. Український романтизм у зв'язку з розвитком романтизму в слов'янських літературах. – К., 1963. – 52с.; Айзеншток І. Українські поети-романтики // Українські поети-романтики 20-40-х років XIX ст. – К., 1968. – С.7-64 та ін.

³⁷ Див.: Банковская Н. П. Типология романтического мышления. Автореферат на соискание ученой степени доктора филологических наук. – К., 1981. – С.12-17.

³⁸ Див.: Забужко Оксана. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К., 1997. – 142 с.

пов'язана з езотеричною долею України, завжди формується на межі божественного й кривдного, або ж – сатанинського.

У поезії “Причинна” (1837 р.) подається двоїсте розуміння жіночого начала: 1) дівчина-красуня, закохана в козака та зурочена відьмою, і 2) русалонька. Семантика образу дівчини пов'язана з міфопоетикою цноти й краси, з етнічним стереотипом красуні-українки у всьому багатстві символічного вираження (тут і калина, і соловейко), тяжіє до утворення еталону ідеалу; семантика образу русалоньки зумовлюється народними демонологічними віруваннями та забобонами, є виразно «сатанинською». Власне, перед нами два рівні семантичного розгортання подієвості у творі, незалежні, здавалось би, за законами їх формування та реалізації. Демонологічне та обрядово-житійне сходяться в поезії внаслідок фантастичного зіткнення, вмотивованого народним казковим походженням ранніх романтичних сюжетів поета. Адже у цьому творі чистота й ворожба сходяться на двобій за законами романтичного художнього контрасту, притаманного й народній казці. Поет-романтик Шевченко відкриває для себе світ, поділений на добро і зло, на красу й потворність тощо, і в цьому спонтанному одкровенні – велика вражаюча сила містичного почуття. Аналізуючи подібні явища в літературі німецького романтизму, В. Жирмунський дав їм таке пояснення: “Падіння коханої відкриває поету-романтику нездійсненність мрії про прийняття та просвітлення всього життя. В цьому самому переживанні, яке було джерелом містичного просвітлення життя, в романтичний світогляд потрапляє трагічне усвідомлення існування зла та страждання, цілком реального та невинного. З появою цієї свідомості романтичний світогляд не може залишатися, як колись, безумовно оптимістичним. Єдність світу, божественного в своїх основах та виявах, розщеплена новим фактом існування зла. Світ не може бути до кінця виправданий в Бозі. Він розділяється тепер на добре й зло,

небесне й земне, божественне й демонічне”³⁹. Кожен із світів, божественний і демонічний, має свій світовимір, свою ієрархію понять та символів, яка в романтичній інтерпретації сплітається в нову містерію національного життя.

У поезії “На вічну пам’ять Котляревському” образ дівчини, що страждає, очікуючи свого коханого, явно співвідноситься з образом поданим у “Причинній”. В обох варіантах дівчина виглядає з дальнього походу козака, страждаючи від розлуки, яку винести їй несила і вона йде “на шлях подивитись”, гаєм побродити. В обох випадках дівчина подається винятково чутливою і внаслідок підвищеної чутливості вирізняється з свого середовища (“причинна”, “Піде темним гаєм... Ніби з милим розмовляла...”⁴⁰). “Причинність” у Шевченка не є негативною ознакою, вона виринає у сенсі високої оцінки постаті, до якої прив’язується, свідчить про те, що ця людина *живе життям свого серця*, тобто щирим і чесним життям.

Саме на цій ознаці характеристики Катерини з однойменної поеми Шевченка наголошено вже на початку. Вона “Полюбила москалика, Як знало серденько” (т.1, с.30). Мотивація її духовної чистоти базується на народній символіці *цноти* (“Аж калина плаче...” т.1, с.31). Поєднуючи семантику покритки й цноти поет мав на меті не стільки реабілітацію Катерини, скільки об’єктивізацію щирого життя в нещирому світі, символізацію колізії щирий – нещирий (варіант міфологізації трансцендентного). Тут немає соціального аналізу, немає й сакрального бачення ситуаційних норм буття народу. Блукаючи “попідтинню” Катерина спізнає глибини людської “нещирості”, будучи охоплена мрією про зустріч з коханим,

³⁹ Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма. – М.: С. И. Сахаров, 1919. – С.23.

⁴⁰ Шевченко Тарас. Повне зібрання творів у 12-ти томах. – К., 1989. – Т.1. – С.27 і далі цитуємо за цим виданням, вказуючи в тексті тільки том і сторінку.

вона утримує своє життя в межах цієї мрії. В жахливу хвилину зустрічі з коханим Йвасем Катерина втрачає мрію, отже, й сенс свого буття, стає “навісною”, “причинною”, бігає по лісу, голосячи, і топиться в річці. Для неї не існує життя в соромі, доля покритки для неї – смертна кара за гріх; дитина не втішає її настільки, щоб продовжувати жити.

Катерина має виразні характеристики національного стереотипу покритки, її індивідуальне гріхопадіння ще не пов'язується поетом з теокосмогонічною картиною українського світу; страждання героїні осмислюються самим поетом не як спокута за свої (тим паче – всеукраїнські!) гріхи, а як абсурд життєвих перипетій з ретельним кризологічним аналізом. Вона – мовчазна страдниця, не здатна сформулювати закони істинної правди, яка, переживши трагедію, виявляє здатність на страшні, однозначно сатанинські, вчинки, і її доля символізує можливу безвихідь України. Те, що образ Катерини у свідомості поета відразу з'єднався з образом України, у довгому діалозі з якою поет перебував впродовж життя, спонукало його шукати спасіння для сплюндрованої землі-жінки, і образ цей починає подорожувати у творчій уяві Шевченка, утворивши специфічний архетип, який і далі мандруватиме в українській літературі й після смерті поета.

Балада “Тополя” (1840 р.) розвиває сюжетну лінію красуні в демонічному оточенні, хоча у цьому випадку помітне навмисне зіткнення демонологічного світу з правдивим світом безгрішної душі. Це навіть не стільки зіткнення, скільки злиття та співіснування: за допомогою чарів дівчина перетворюється на тополь. Це перетворення вкрай небажане, воно означає фактичну смерть особистості дівчини, трагічне зникнення духовності в символі тополі, замовчування найглибшого нуртування душі. Співіснування дівчини з демонологічним світом тут також призводить до катастрофи – втрати широї душі. Про обізнаність Шевченка з народною демонологічною творчістю, зокрема з подібними сюжетами, багато було писано

ще у ХІХ столітті. Спростовуючи думку про запозичення сюжету “Тополі” у А. Міцкевича, І. Созонович писав: “Шевченку нічого було запозичувати у Міцкевича, йому потрібно було лишень любити й знати народну поезію, де він багато міг знайти подібних мотивів”⁴¹.

Образ дівчини-оборониці високого щирого світу зустрічаємо також в поемі “Гайдамаки” (1841 р.). У системі творчості Шевченка образ Оксани Титарівни має велике значення, оскільки вмістив філософське наповнення цноти у найкращих традиціях вітчизняного мислення. Ті сцени, які викликали зачудування В. Белінського, легко мотивуються традиціями українського філософського мислення від Х до ХІХ ст., зокрема, цнота часто використовувалась як синонім до поняття “душа”, маючи значення скарбниці позитивного духу, заснованого на щирості. *Цнота* у Шевченка означає *моральний закон*, за яким буде жити українська громада в майбутньому. Він прагне змалювати цноту зреалізованою в людському суспільстві, для чого й обирає образ Оксани. На відміну від зваблених і покинутих жінок, Оксана є коханою; її цнота – це непотьмарена щирість. У змістовному відношенні поема “Гайдамаки” є реалізацією мрії про національне визволення України, Оксану ж у цьому випадку обходить доля покритки, вона вінчається з Яремою Галайдою. Торжество високої національної духовності в поемі вивершується у вигаданих (на відміну від історичних – Гонти, Залізняка) образах Оксани та Яреми – представників загалу, які піднімаються до рівня творців історії та своєї долі. Оксана – це все та ж красуня, етнічний стереотип ідеалу жінки, але вона співпереживає шлях борні свого судженого, фактично, співдіє з ним, оскільки поділяє його криваву помсту ворогам (“Я бачила – кати ляхи Трусилися,

⁴¹ Созонович И. Леонора Бюргера и родственные ей сюжеты в народной поэзии, европейской и русской. – Варшава, 1893. – С.168.

мліли, Як хто скаже про Галайду” [т.1, с.102]). Вона – частина одержимості її коханого і допоки вона береже в своєму серці цноту - Яремі є що захищати. Збережена цнота в жіночих образах демонструється Шевченком тоді, коли йдеться про Україну в борні.

У низці творів на тему дівочої цноти стоїть також “Мар`яна-черниця”, героїня якої вже не досягає межі реалізації умов існування в щирості, її цнота стає товаром у нещирому світі. Невипадково наприкінці поеми у діалозі закоханих лунає жаль за тим, що Україна ні з ким не воює, що закони справедливого світу занедбані. Мар`яна, на відміну від Оксани з поеми “Тайдамаки”, подає перспективу неутішності кривдного стану приниженої жінки. Їй як носію національної цноти належить жити життям серця, а житейське море поглинає цю можливість.

Світ ясний та щирий, за Шевченком, протистоїть світу кривдному і нещирому. Поступово в художній концепції жінки поета все більше увиразнюються трагедійні моменти історичного шляху України вираженого через жіночі долі. Зокрема, цікавою у цьому плані є балада “Утоплена”. Автор намагається семантично вичерпати в цьому тексті поняття “покритка” й створює покритку, яка не викликає жалю, покритку-дітовбивцю. Позаздривши красі своєї нешлюбної доні, стара мати топить її в річці й гине сама. Цей твір фактично є демонологічною химерою, створеною на засадах жахного гротеску. Образ Оксани з поеми “Слепая” є варіацією на тему покритки, але ускладненою мотивом помсти. Причому, в тексті автор виводить паралельно два типажі покриток: терпляча Слепая і мстива та страшна у своїй одержимості Оксана. Обидві постійно говорять на тему гріха, обидві проходять крізь цей гріх, але вивершуються їхні долі по-різному. Стара мати, терпляче молячись, вирушає у світ, де для неї немає вже нічого, а її дочка Оксана згорає у вогнищі панського палацу, що тотожно її власному пекучому стану душі. У полум`я вона входить без жаху, бо палає її душа. Надальший розвиток

архетипу покритки-месниці знаходимо в поемі “Марина” (1848 р.), де вона вже має в руках закривавленого ножа і виконує язичницький танок смерті на тлі палаючого палацу пана. Цей новий тип покритки-месниці вже має в основі філософію бунту та духовну спрагу новонародженої цноти. Агонічна спрага вперше виявляється в творчості Шевченка як стихія помсти. Помста покритки здійснюється як двобій потойбіччя і реальності. Навіть у радянські часи П. Приходько суголосно Л. Білецькому осмілився заявити незаперечну істину щодо поетичної манери Шевченка: “...Як у сні, мандрував серед могил, льохів, серед цих духовних мовзолеїв української нації, творив її містерію, з’єднував світ дійсний з світом потойбічним, надсмисловим, лучив тайну минулого з таємницею позагробового життя...”⁴². Не випадково у поемі “Марина” згадується “ірій” – дорога в потойбіччя за давніми слов’янськими віруваннями, за аналогією “ірію” в давні часи виструнчувалась поховальна процесія. “Ірій” для покритки єдиний порятунок від несправедливого світу. Мотиви потойбіччя постійно супроводять покритку, вони становлять своєрідне таємне тло національної душі, воно, хоча й невиразне, приховує відповіді на всі небажані викривлення будь-якої людської долі, є частиною “лукавого світу”.

Шевченко йде далі у змалюванні “лукавого світу”, він вирішує створити образ жінки, яка зазнає наруги, навіть не будучи покриткою. З’являється поезія “Сова”, в якій стара мати, виростивши сина, страчає його тільки через те, що дітей багатих не взяли до війська, бо “Той каліка-недоріка, Той не вмів стати, Той горбатий, той багатий...” [т.1, с.175]. Семантичне зрушення цього твору полягає у прирівнянні становища покритки й старої

⁴² Приходько П.Г. Шевченко і український романтизм 30-50-х рр. ХІХ ст. – К.: Вид-во АН УРСР, 1963. – С.15.

матері: обидві попідтинню шкандибають, обидві не мають перспективи щастя тощо.

Вирішуючи проблему покритки, Шевченко повсякчас звертається до української реальності свого часу і намагається відшукати варіанти щасної долі. Поема “Наймичка” (1845 р.) містить варіант самозбереження покритки шляхом праці та служіння як спокути перед сином та людьми. Героїня твору вже має ознаки *сакрального спокутування гріха*, є носієм ідеї християнського всепрощення. Національна реальність та християнська мораль у цьому творі поєднані органічно й не викликає заперечення сакральне походження агоністичного передсмертного стану Наймички. Крім того, в тексті часто зустрічаються відступи: подорож на прощу в Київ, згадки про “акафіст Миколаєві”, читання “Отче наш” тощо. Перед читачем розгортається цілковито світська історія гріха й спокутування. Вже в пролозі поеми читаємо: “Не лай мене; молитимусь, Із самого неба Долю виплачу сльозами І пошлю до тебе” [т.1, с.234]. Наймичка – не просто покритка, вона – носій високого світовідчуття, яке межує із сакральними таємницями, вона винайшла спосіб перебороти злую недолу шляхом молитви та свідомого самообмеження. Агонізм образу Наймички – виразна й провідна його ознака.

Повстаючи кожного разу проти людської кривди та “лукавого світу”, Шевченко волає: “А дай жити, серцем жити І людей любити...” [т.1, с.265]. Він прагне утворити художню версію праведного життя в “лукавому світі”, отже, постійно пристосовує облюбовані образи жінок до різних ситуацій, побутових колізій тощо. Сам поет фіксує, що “Висушили чадом-димом Тії добрі сльози, Що лилися з Катрусєю...” [т.1, с.266]. Він прагне створити образ покритки за аналогією до Богоматері, все виразніше проступають сакральні ознаки в його образах покриток. Національна змістовність, яка завжди тяжіє до

міфосимволічного вираження, все більше притлумлюється, підпорядковуючись христологічній системі світовиміру.

Міфологізм шевченківської художності полягає в глибинному синкретизмі його мислення, сей-то синкретизм філософського екзистенційного світовідчуття поета часто давав підставу дослідникам зараховувати його до числа “міфологічних нараторів”⁴³. Але Шевченко не прагнув до утворення міфів, його мета – вираження екзистенційного стану народності, а те, що цей стан ще дуже близьким був до опанування автологічністю міфологічної правди, як це характерно для всіх автохтонних народів доби романтизму, то й залучення міфогенних архетипів йшло шляхом спонтанним, кероване однією лише авторською орієнтацією на вираження сакральної істини та на принципи пробілійної поетики, ця ж бо сакральна істина його свідомості – то християнське одкровення, а текст виступає свідомим декларантом сакральної істини.

Відродження міфопоетичних образів у творчості Шевченка викликане специфічним романтичним розумінням засад мистецтва слова, яке повинне бути подібним до народної культури, а отже й наслідувальним у цьому плані. Твори “примітивного” “плебейського” мистецтва живуть тисячоліття, щоб авторський витвір прожив стільки ж, він мусить мати ознаки народного, провідною серед них є “народність”, заявлена як основоположний принцип “нової літератури”. Шевченко не міфологізує художній простір, а навпаки, деміфологізує його, намагаючись авторизувати первинний семантично синкретичний народний символ. Внаслідок такої деміфологізації проступає очищена душа, зазвичай страдницька.

⁴³ Див.: Забужко Оксана. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К., 1997. – С.81, 97; Грабович Григорій. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. – К., 1998. – 193 с.

У поезії “Лілея” (1846 р.) представлено варіант подібної деміфологізації. Автор використовує поширений демонологічний мотив перетворення дівчини на квітку, у цьому випадку – лілею. Поет додає до давнього архетипу значення, які він ніколи не мав, ці значення пов’язані з його власним філософським, моральним та громадянським дозріванням, отже, подібна деміфологізація є формою вираження філософії Шевченка. У цьому конкретному випадку Лілея символізує чистоту й щирість героїні-дівчини, яких не помічає “лукавий світ”, бо над нею тяжіє гріх покритки-матері. Відродившись квіткою, Лілея подобається людям, вони шанують її, несуть у свої хати і в палаци. Лілея випромінює християнське світобачення, звертається до Бога і не має нічого спільного з архаїчними слов’янськими міфами. У цьому випадку міфопоетика розкриває моральність істинного християнина у вивершенні його всепрощення та служіння людям. Тема покритки в поезії “Лілея” поєднала два плани зображення: демонологічний та християнський. При цьому останній явно домінуючий, демонологічна символіка становить лише форму художньої умовності для символічного висвітлення палючої правди поета.

Шевченко часто використовує демонологічні сюжети, коли йдеться про долю покритки, щоб наголосити на відсутності її майбутнього. Покритка – це страчена марно сила, це безвихідь національного самоусвідомлення, це жертва похованої волі й правди... Гротески демонологічного походження з’являються в творчості Шевченка там, де духовність персонажа-жінки вичерпується. Наприклад, в поезії “Русалка” чарівне перетворення дитини на русалку викликане гріхом матері. Химера й реальність переплітаються в творі за двома семантичними напрямками: з одного боку, утопивши свою малу дочку, покритка просить її перетворитися на русалку та залоскотати батька, коли вона виведе його до річки; з другого боку, життя водяних істот непідвладне матері, і вона сама стає

жертвою розваг русалок. Демонологічні сюжети не мали сталих форм вивершення, вони передбачали стихію круговерті перетворень, жахів, страт, – і саме цим вабили поета. Неприродність суспільного стану покритки як відторгнутої частини народної душі і демонологічна ситуаційність жаху фактично ототожнюються ним. І це не є поверненням до міфопоетичного мислення, як не є і намаганням опанувати логіку давнього міфу. Сьогочасне, виразно позаміфологічне, тільки і потребувало вираження та означення в поезіях Шевченка, а вже множинність форм його вираження не виключала й міфопоетику.

Доля покритки в творчості Шевченка набуває розвитку, осмислюючись як форма спадку. Діти покритки дістають у спадок долю покритки незалежно від їх особистісних духовно-моральних якостей. У творах Шевченка саме дітям випадає спокутувати гріх матері – а це вже відголосок християнського розуміння гріхопадіння та відшкодування гріха. Мотив спокути гріха матері-покритки знаходимо і в поемі “Відьма” (1847 р.). З кожним наступним твором Шевченка сакральна семантика теми покритки стає виразнішою, вона не просто супроводить героїню, а виокремлюється в осібну метатему його творчості. Початок подібного відділення можна пов’язати саме з поемою “Відьма”, в якій героїня не тільки прощає панові свою поруйновану долю й занапашену Наталчину, але – “А як умер, то за його Богу помолилась. І жила собі святою” [т.1, с.284]. Повна деміфологізація покритки Відьми здійснена в творі за рахунок збільшення сакральної змістовності образу: вона проходить шлях від грішниці до святої. Вона навчається по-християнськи прощати ворогам своїм і молитися за них.

Демонологічний сюжет у дусі бюргерівської “Леонори” виринає у творчості Шевченка не один раз, наприклад, в циклі “В казематі” (1847 р.) у вірші “Чого ти ходиш на могилу?”. Перед читачем знову виникає архетип дівчини-цноти, символ

національної чистоти й незайманості духовних джерел, з яких спляча нація мусить відродитися, що підсилюється символікою калини, яка оживає і розквітає. Непроаналізованим нашим шевченкознавством лишився один феномен в художній концепції жінки Шевченка, а саме: в його творах часто вмирають невмотивованою смертю молоді й сильні героїні. У поезії “Чого ти ходиш на могилу?” також невмотивовано гине молода дівчина, яка за всіма ознаками є найкращим представником “берегині цноти”. На думку О. Забужко, за “образами самотньо звікованого дівочтва” мусимо прочитувати “екзистенційну муку нереалізованості, муку скніючого, “гниючого” пасивного тривання в часі, неіснування-”сну”, яка, екстрапольована на “ціле” національне тіло, обертається томлінням “сну” історичного”⁴⁴. Смерть дівчини від дивної втоми – це, звичайно, авторська химера, покликана запустити процес національного опритомнення. Смерть цноти, сокровенної частини нації, не може не пробутиди до патріотичного чину. Образ дівчини у творчості Шевченка завжди пов’язаний із таємницею національного виживання, вона – жива пам’ятка історичної долі народу, вона – центр антропогенного та теокосмологічного розвитку нації. Таїна цноти шевченківської героїні-дівчини полягає у поступовому збільшенні сакрально-агоністичного змісту, сам же поет присвячує життя шуканню шляхів її збереження. Буде збережена жінка – буде збережена й нація. Отже, дівчина гине на могилі, майже не скуштувавши життя, від задухи національної безвиході. Міфопоетика чітко підпорядковується меті відтворення святості.

Підсилення сакрально-агоністичного змісту спостерігається і в поемі “Княжна” (1847 р.), де молода княжна

⁴⁴ Забужко Оксана. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К., 1997. – С.128.

характеризується як Богоматір: “І матір`ю Своєю святою Її звали” [т.2, с.21]. Міфологема сови із значенням зганьбленого жіночого життя раптово вривається в текст поеми, коли княжну гвалтує батько. В цьому творі вперше сходяться поняття “покритка” й “черниця” (княжна йде в черниці). Чернецтво (але лише жіноче!) у Шевченка завжди мало сенс спокутування чужого гріха, з темою покритки воно пов`язане саме як форма спокутування гріха. Таким чином, у поемі вибудовується семантичний ряд: дівчина – Богоматір – покритка – сова – черниця. Його змістовна вивершеність має християнську мотивацію. Дедалі частіше в творчості Шевченка сакральна значеннєвість перемижується з національно-житійною.

Факт житійного художнього комплексу в творчості Шевченка також необхідно наголосити як самодостатню рису. Більше того, поет завжди тяжів до вираження в манері середньовічної житійної літератури, що надало його творам виняткової історіософської забарвленості, ідентифікація якої утруднена відсутністю формального наслідування житійних текстів. Традиції агіографії в його творчості відроджуються насамперед у прагненні подати “картинку” життя особи, яка автора зацікавила, показати шлях цієї людини до опанування святістю. “Тарас Шевченко вважав, що найвищою метою життя людини, створеної на образ і на подобу Божу, є любити й прославляти Бога, а також любити й шанувати його твориво – людей”⁴⁵. Манера житійного викладу задовольняла поета можливостями демонстрації приховано-сакрального в побутово-етнографічній реальності його персонажів. Зокрема, житійна література дуже сильно позначилась на поемі “Княжна”.

Остаточна сакралізація архетипу покритки спостерігається в творах 1849 року (“У нашім раї на землі”,

⁴⁵ Домашовець В. Псалми Давидові в поетичних творах Т. Шевченка. – Оттава-Морріс Плейнс, 1992. – С.147.

“Було роблю що, чи гуляю”, “Ми в купочці колись росли”, “І золотої й дорогої” тощо). А з 1857 року концепція жінки в творчості Шевченка логічно переростає в сакралізовану схему ранньохристиянської історії. Наприклад, мати Алкіда прозвірає до пророкувань: “І спас Тебе розп’ятий син Марії. І ти слова його живії В живу душу прийняла. І на торжища і в чертоги Живого істинного Бога Ти слово правди понесла” [т.2, с.229].

Вивершення сакральної концепції жінки в творчості Шевченка припадає на поему “Марія” (1859 р.). До числа художніх особливостей поеми слід віднести: використання старослов’янських поруч із живою народною мовою; поєднання побутово-етнографічного плану опису з сакрально-агоністичним; залучення біблійної символіки до структури, в цілому, баладного народного жанру з його нахилом до метафоризації та перетворень; розвиток поезики потойбіччя та посеїбіччя у християнсько-аскетичному плані; художню демонстрацію спільності християнського та українського месіанізму тощо. Вражаючим в поемі є все, і насамперед вдале сполучення національного художнього архетипу покритки з життям Марії, яка стала частиною історії раннього християнства.

Т. Шевченко, описуючи події життя Марії, виходить насамперед з гностичної версії, за якою Ісус-логос прийшов до неї у вигляді архангела Гавриїла. В поемі до Йосипа приходять незнані гості, який вістить про народження месії. Біблійна інтерпретація долі Марії починається з Євангелія від Матвія та Євангелія від Луки, докладна історія її життя подана в Євангелії Іакова. Хронологія визнання Марії як втіленої святої припадає на середину IV століття, коли в працях Євсевія вона відверто була названа Богоматір’ю. Єфеський собор 431 року санкціонував подібне її тлумачення. Шевченко, з одного боку, визнає існування Марії та Христа в людському тілі, з іншого – тілесність їхнього перебування на землі подає, використовуючи язичницьку символіку. Тим самим він ніби повертає нас до двох

архаїчних начал сакральної історіографії – гностично-язичницького (апокрифи, гностичні євангелія) та християнського софіологічного (ранні канонізовані біблійні тексти), яскраві зразки подібного ж сполучення подає нам ранньохристиянська теологія⁴⁶.

В образі Шевченкової Марії сильними виявляються тілесно-зображальні компоненти, у зв'язку з тим, що відчутними стають стародавні язичницькі культу, зокрема, культ Рожаниць, які є “не тільки володарками долі, віку людського, не тільки визначають, що кому “на роду написано”, а й дають життя”⁴⁷. Марія Шевченка сподоблена й семантикою загальнолюдського прочитання, наприклад, асоціативно наближається до образу Майї, матері Будди, яка, гуляючи в священному гаю, також породила боголюдину й провісника Божого одкровення. У багатьох легендах, які розповідають про деміургів та прабатьків, наголошується, що перед смертю вони зазнали тортур, як шевченківський Ісус, більше того, це є умовою становлення майбутнього пророкованого месією світу справедливості. Тілесно-зображальна рельєфність образу Марії в поемі Шевченка ґрунтується на етнографічній реальності України, що створює ефект конкретності національного Бога, ефект Богоприсутності. Часопростір ранньохристиянський та сучасний поетові співпадають. Цей алогічний хронотоп здійснюється як жива й актуальна сповідь.

Філософсько-релігійний аспект поеми розкриває специфічне авторське розуміння Бога, який у нього не тотожний

⁴⁶ Див. про це докладніше: Древе А. Миф о деве Марии. – М., 1929; Свенцицкая И.С. Раннее христианство: страницы истории. – М., 1988. – С.311-318; Свенцицкая И. Апокрифические Евангелия. – М., 1996. – 186 с.; Ранович А. Античные критики христианства (Фрагменты из Лукиана, Цельса, Порфирия и др.). – М., 1935. – 256с.; Ранович А. Очерк истории раннехристианской церкви. – М., 1941. – 257 с.

⁴⁷ Попович М.В. Мироззрение древних славян. – К., 1985. – С.97.

церкві, чернецтву, зовнішній літургійній формі, а є Живим Богом (“Ся ж несла Живого істинного Бога...” т.2, с.258). Цікаво, що Шевченко одного разу відверто висловив цю думку, що спричинило довгий діалог поета з поліційним відділенням. У пояснювальній записці з приводу звинувачень поета у релігійній неблагонадійності він писав: “Во время завтрака г/осподин/ Козловский завел со мною какой-то богословский разговор на польском языке; чтобы прекратить этот разговор, я ему сказал – по-русски, что теология без живого Бога не в состоянии создать даже этого липового листика, и при этом вырвал листок с липы и показал ему”⁴⁸. В його поезії останніх років все частіше з’являється образ (ейдос) живого Бога (поєми “Неофіти”, “Марія”). Більше того, у нього навіть виникає образ похованого царями та ченцями Бога, але цей аспект творчого мислення Шевченка облишимо для наступного дослідження. Шевченко не стільки декларує нову релігійну доктрину, скільки шлях до набуття істинної релігійності, переймаючи сквородинівську естафету. Цей шлях вимагає визнання Бога живим і постійно присутнім в житті. Ще він вимагає певної жертвовності, бо істинний Бог відкривається людині, яка пройшла низку духовних і фізичних випробувань, навіть тортур. Тобто релігійне одкровення не є стихійно дарованим, а здобувається ціною невпинного й свідомого духовного зростання людини. Шевченко дає художні зразки такого духовного піднесення людини, зокрема, в образі Марії.

Ні байронівська, ні шіллерівська традиції не були настільки придатними для вираження сокровенної національної душі українця, як обраний Шевченком тип жінки-покритки. Тіло її сплюндроване й зневажене, душа ж належить Божому світу, вона завжди несе в собі цю двоїстість. Сакралізація покритки в творчості Шевченка поступово приводить його до біблійних

⁴⁸ Тарас Шевченко: Документи та матеріали до біографії. – К., 1982. – С.334.

паралелей, які, врешті-решт, складають метатезу його поетичного мислення, в них виражається *сутнісне*, побачене поетом.

Сутнісне – одна із зневажених категорій марксистсько-ленінської естетики. Для романтиків же вона важила дуже багато, оскільки вони представили культуру зосередженою на пізнанні духовного (змістовного) боку життя. Вони утворили цілу теорію такого пізнання в мистецтві, яку нині прийнято називати теорією символу. Цей романтичний символ був своєрідним відродженням античного концептуального ейдосу, де духовне й матеріальне трактувалось у художній синкретичній єдності. На такому розумінні співвідношення духу й матерії базувались романтики, Шевченко не був виключенням. Сенси художнього формотворення романтики побачили у виявленні духовної, або сутнісної перспективи, яка в кінцевому рахунку, зводилась до самопізнання Бога.

Незримий бік матеріального явища – то його сутність. Тож сутність є змістом певного явища, яке завдяки їй стає невичерпним. Романтичне ж розуміння сутнісного як невичерпної змістовності, яка сягає Бога, вищого змістовного абсолюту, утримувалось на філософії зовнішнього й внутрішнього Г. Сковороди. Кінцеве пізнання будь-якої речі, явища – це сакральне пізнання. Тож кожен шевченківський художньо вишуканий досконалий символ має сакральну вісь, більше того, існує задля її виявлення. На думку В. Мокрого, український романтизм стояв на межі релігії і фольклору⁴⁹. “Розбудження” низки змістів внаслідок художнього узагальнення становило мистецьке завдання в системі романтизму. Звідси божественне спрямування художньої концепції жінки в творчості Шевченка, його відверте намагання

⁴⁹ Włodzimierz Mokry. Taras Szewczenko: między Prometeuszem a Chrystusem // Literatura i myśl filozoficzno-religijna ukraińskiego romantyzmu. – Krakow, 1996. – S.35-130, 118.

сакралізувати опоетизовану особистість. Він створює не просто художній твір, а зразок сакрального сходження.

Т. Шевченко подивився на жінку як на берегиню національних сакральних скарбів, що до нього не існувало ані в художній, ані в суспільно-громадській практиці. За шевченківською версією, Марія порятувала християнство від занепаду, коли учні Христа зреклися його вчення, вона єдина стає опорою й надихає їх мандрувати світом та нести Слово Боже: “Своїм святим огненным словом! Ти дух святой свій пронесла В їх душі вбогії” [т.2, с.264]. Подібне нетрадиційне бачення ролі жінки у світовій та вітчизняній історії набагато пізніше представить С. Кайдаш: “Вглядаючись в минуле, ми бачимо руську жінку не тільки схиленою над дитячою колискою – перед нами воїтельниці, художниці, співбесідниці, революціонерки, творці й берегині добродійної моралі, які акумулювали в собі моральну енергію суспільства”⁵⁰. Шевченківська художня концепція жінки може розглядатися як частина процесу емансипації, оскільки демонструє духовне вивільнення найбільш слабкої частини суспільства від кривдного стану, від духовного поневолення. Якщо чоловічі сюжетні лінії в його творчості пов’язані з каузальністю вчинку, то жіночі зосереджені виключно на нетривкості духовного, на співвідношенні сатанинського й божественного у світі, вони вражають палітрою чутливості та щирістю. Жіночі образи Шевченка акумулювали ті глибини національного духу, які позначені нетривкістю сенсорно-містичного світовідчуття, на відміну від чоловічої версії змістовності – вогненного проповідництва (“Пророк”, “Псалми Давидові”) чи бунту (“Варнак”, “Гайдамаки”).

⁵⁰ Кайдаш Светлана. Сила слабых. Женщины в истории России (XIX-XX вв.). – М., 1989. – С.4.



2. ПОЕТИКА ДИВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

2.1. ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ АДАПТАЦІЇ ХРИСТИАНСЬКОЇ МІСТИКИ В "КОБЗАРІ" ТАРАСА ШЕВЧЕНКА⁵¹

Одним з найменш досліджених аспектів світогляду Тараса Шевченка є містицизм, притаманний йому. Характер шевченківського містицизму зумовлюється тим типом релігійної системи, до якої він себе долучав. Отже, "Шевченкова душа потребувала, крім естетичних (*збережена стилістика автора - Т.Б.*) також святих цінностей, і ті, як знаємо, добачував поет в постатях деяких жінок, яких вид викликав в його психіці торжественний настрій молитви. В тім взгляді в душі поета відбувається розвиток. Красу в жінці був поет в силі ранше відчути і подивляти, як молитися перед її святістю. Одначе

⁵¹ Стаття вперше опублікована: Бовсунівська Т. В. *Форми художньої адаптації християнської містики в "Кобзарі" Тараса Шевченка* // *Мова і культура* : Серія "Філологія" / Ін-т філології Київського нац. ун-ту ім. Т. Шевченка, Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні, Фонд культури і мистецтв "Парад Планет". – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2002. – Вип. 4, Т. 4, Ч. 1 : *Мова і художня творчість.* – С. 210-217. Та окремо про поетику дива: Бовсунівська Т. *Поетика християнського дива в "Кобзарі" Тараса Шевченка* // *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцях та колегіумах.* – 2003. – N2. – С. 18-22.

зв'язок отсего релігійного культу жіноцтва дасться слідити вже у самих початках його творчості. Він лежить у "ендіміонському" способі відчуття жінчини..."⁵². Накладаючись на існуючий в давній українській літературі культ Марії Богородиці, на традиції біблійного відтворення Божої Матері⁵³, образ святої жінки досягає значного розвитку в творчості та свідомості великого поета. Містичний бік природи також фіксує поезія Шевченка. Зокрема, сакралізація природних рельєфних утворень часто спостерігається у "Кобзареві". Наприклад, за спостереженням С. Балея, образ гір в його поезії має значення як пейзажного й чисто декоративного обрамлення, так і містичного втілення святості. В рядках "Гори мої високі та не так високі, як хороші хороші" йдеться про суто зображальний бік, а в рядках "тоді б зостався сиротою з святими горами Дніпро" – їх семантика розвивається з містичним наповненням.

Сакралізація окремих топонімів, доведення їх до вигляду дива також становить властивість шевченківської поезії: "То одинокому мені Здається – кращого немає Нічого в Бога як Дніпро, Та наша славная країна..."⁵⁴. Сакральне значення Дніпра як етнічного центру неодноразово виникає в поезії Т. Шевченка, завжди маючи контрастну семантику живого дива по відношенню до світу реальної соціальної кривди. Незайманість краси Дніпра та його круч потрактовується автором як сокровенна скарбниця національної духовності. Тож не дивно, що в останній поезії, написаній ним, знову вириває образ Дніпра, але на цей раз вже як містичного, отже швидше духовного, ніж матеріального, утворення: "Дніпро, Україну

⁵² Балея Степан. З психології творчості Шевченка. – Черкаси: "Брама", 2001. – С.76.

⁵³ Див.: Евсеев Федор. Образ Богородицы в литературе и искусстве восточных славян // Вісник КіСУ. – 2000. – №9. – С.184-191.

⁵⁴ Шевченко Тарас. Кобзар. – К., 1983. – С.393. Далі цитуємо за цим виданням, вказуючи в тексті тільки сторінку.

згадаєм, Веселі селища в гаях, Могили-гори на степах – І веселенько заспіваєм..." [547]. Дніпро стає частиною авторського уявлення про рай. Розуміння дива як живого й присутнього в сьогоденні часто зустрічається в його поезії, згадаємо хоча б вірш "І станом гнучким, і красою". Дивом у вірші обертається дівчина, яка наділена "красою пренепорочно молодю" [474]. Така краса осмислюється поетом як сакральний дарунок, і він ладен молитися такій красі, проте у цій поезії помітна еволюція від "сакральної краси" до "немічної старості": "...І ти осталась, Стара і немощна" [475]. Класична сакральна поетика не передбачає такої, власне, негативної еволюції своїх основних категорій, і сакралізована краса в межах канону ніколи не трансформується. Тож, з одного боку, у вірші відтворене живе диво краси за відомим християнським канonom, а з іншого, - проєкція його перебування серед людей невідворотно нищить це саме диво. Ідея понівеченого людьми живого дива, власне, є наскрізною у творчості Т. Шевченка та спричинила великий діапазон смислороджень.

Він неодноразово вдається до поетизації сакральних понять або до сакралізації понять відверто буденних. У такий спосіб утворено більшість поетивих міфів. Міфологізм шевченківської художності полягає у глибинному, власне народному, синкретизмі його мислення, сей-то синкретизм філософського екзистенційного світовідчуття поета часто давав підстави дослідникам зараховувати його до "міфологічних нараторів". Але Шевченко не прагнув до утвердження міфів, його мета – вираження *екзистенційного стану народності*, а те, що сей стан був мотивований традиційним етнографічним та фольклорним середовищем, то й залучення міфологічних архетипів йшло шляхом спонтанним, кероване однією лише авторською орієнтацією на виголошення правдивої версії буття народу. Єдиною непорушною істиною в його свідомості стало християнське одкровення, яке й повинен, за його переконанням,

виголошувати справжній народний поет. За глибоким переконанням О. Забужко, "...що глибше осягаємо ідейний зміст Шевченкової спадщини, то ближче підступаємо до тих світоглядних засад, котрі в цілості української культури донині спрацьовують як етнодиференціюючі"⁵⁵. Містицизм Шевченка основним своїм джерелом має християнство, пропущене через народне сприйняття.

У творчості Т. Шевченка можна помітити тенденцію до оперування християнськими поняттями з поетичною метою – своєрідну художню секуляризацію за фольклорними правилами. Зокрема, "християнське диво" в його інтерпретації має кілька семантичних напрямів розвитку, які не завжди можуть бути пояснені в межах канонічного богослов'я.

Особливо підсилюється художня орієнтація поета на містицизм в кінці життя. Останні його поезії, які писалися як своєрідний підсумок прожитого, як художній конденсат долі, є виразно орієнтованими на езотерику. Він починає розробляти концепт раю все частіше. Шевченків рай – етнографічно окреслений простір із центральним обрисом типово української хатинки з веселеньким садочком. У вірші "Зійшлись, побрались, поєднались..." маємо характерний замальовок омріяної хатинки: "Гайок, садочок розвели Кругом хатини. І пишались, Неначе князі. Діти грались, Росли собі та виростали..." [545]. Шевченківський рай завжди топографічно окреслений як певне етнічне територіальне утворення, в цьому понятті поет поєднав містично-теологічне значення "рай" з народно-утопічним, збагативши його до того ж ще й біографічно наснаженою семантикою конкретного індивідуального людського щастя, яке бачилось поетові у вигляді гармонійного сімейного життя в маленькій хаті над Дніпром. У поезії "Чи не покинуть нам,

⁵⁵ Забужко Оксана. Шевченків міф Україні. Спроба філософського аналізу. – К.: "Абрис", 1997. – С.33.

небого..." Т. Шевченко знову звертається до образу хати як символу раю: "Ходімо в хату спочивать... Весела хата, щоб ти знала!.." [546]. Хата, згадана в контексті переходу у потойбіччя, набуває ознак потойбіччя, які в шевченківській манері мислення знову ж є прямою апеляцією до поняття "рай". Нарешті, ніби підсумовуючи свою недолю, у вірші "А поки те, та се, та оне..." поет створює вже зовсім містичну картину переходу в потойбіччя. Образ раю як хатинки з гаєм та садочком переноситься ним у світ чистого абсолюту, в сферу праведного духу: "Або над Стіксом, у раю, Неначе над Дніпром широким В гаю – предвічному гаю, Поставлю хаточку, садочок Кругом хатини посаджу..." [547]. Звичайно, у даному випадку ми маємо справу з художньою химерою, з актом *авторського сакрального, а точніше – есхатологічного, фантазування*. Але попри ці ознаки, образ містичної хатини-раю зберігає, примножуючи, ще й семантику сакрального явища. Диво хатинки-раю має національну характерологію, але вироблену цілком у річищі християнського розуміння "персональності" Божого воздання, тобто Бог воздає праведникам тим добром, яке близьке їхньому серцю. Абстрактний християнський рай зникає у поезії Шевченка, поступаючись місцем національно-конкретним формам бачення поета. Те, що малює Т. Шевченко у своєму останньому вірші, є його персональним раєм, тобто, раєм, на який він як людська особа, сподівається по смерті. Звичайно, дивом є саме видіння такого раю. В системі християнського світобачення подібні видіння раю завжди потрактовувались як дива (наприклад, Сведенборгом чи Юліаною Норіджською).

Однією з ознак сакральних химер (а чи переосмислених поетом християнських див) у творчості Т. Шевченка є переміщення різних площин світобудови. У нього рай не є розташованим на небі ("ми в раї пекло розвели, а в тебе другого благаєм"), як і диво не є фактом навмисне сотвореного Богом видовища. Всі Шевченкові дива творяться людьми, як пекельні,

так і райські. Поетика християнського дива, яка об'єктивно існує у Святому Письмі, слугує йому зразком структуризації власного езотеричного образу. Наприклад, змалювання хатини у просторі земних меж України зовсім не має сакрального езотеричного значення, але перенесення цієї хатини у потойбіччя, безперечно, таке значення має. Т. Шевченко часто використовує цей прийом перенесення понять різного рівня релігійної світоглядної структурованості, базуючи на цьому весь механізм утворення поетичного дива. Пекло і рай у його інтерпретації не мають послідовно втіленої закономірності місцерозташування, кордон між ними є уявним, як і сама їх ідентифікація. Ці світоглядні релігійні категорії використовуються Шевченком, з одного боку, з метою виявлення всіх змістів покривдженої Правди, а з другого боку, універсалізація цих понять у його творчості стає площиною численних семантичних зрушень, сферою сакральної новітньої "міфотворчості". Саме спираючись на принцип накладання раю і пекла, був створений образ одуреного Бога ("Дурить себе, чужих людей, Та не дурить Бога" [273]). Динаміка раю і пекла створюється за зразком фольклорного перевертництва, тому в цьому разі диво може опуститися до пересічного випадку, а ривіальне навпаки піднятися на рівень сакральних абстракцій.

Поетичне осмислення потойбіччя було властиве всім поетам-романтикам, тож Т. Шевченка не становив виключення. В його поетичній інтерпретації потойбіччя проходить семантичну еволюцію від недосяжного примарного дива до чуттєво-зримої реальності. Ще у 1849 році "те, що за межею буття", оминається поетом у різних формах інакоказання: "І ждешь його, того світу, Мов матері діти" [439]. До певного часу потойбіччя не деталізується поетом. Згадується в його віршах пекло в контексті звабної сили слави, за якою поети понуро рухаються, не зважаючи на катастрофічні іноді наслідки (як у поезії "N.N.": "Тільки не кидай, в пекло з тобою Пошкандибаю" [333]). Т. Шевченко обирає напрям деміфологізації для оцінки

поняття "слава". Слава постає у шинку покриткою, а натовп поціновувачів – то лише п'яні "люде". Вартість слави, таким чином, зводиться нанівець, жадоба слави – то марнотратство. У цьому вірші диво виявляється несправжнім. Семантичний аспект концепту несправжнього дива також доволі часто зустрічається в його творах. Але подібний розвиток змісту дива є небажаним в авторській концепції світу, він має трагічне забарвлення. Античне кассандрівське розуміння трагічності правди як своєрідної колізії буття зовсім не виключається у цьому випадку.

Поетизація *легенди про сльози Богоматері* в творі "Іржавець" побудована на давніх апокрифічних текстах. Трансформація даного мотиву пов'язана з підсиленням історичного змісту, зануренням в історію Гетьманщини періоду Петра Великого. Божа Мати плаче над кривдами козацькими, які були заподіяні російським царем. Ефект підсилюється подвійним зображення самого акту проливання сліз іконою Богоматері. Витоки цього мотиву – у народній христології. Спочатку опис сліз Богоматері з'являється у сцені поразки шведів та Мазепи ("Не плакала б Матер Божа В Криму за Україну" [331]). Образ сліз тут досить фрагментарний, згадавши про них, автор відразу переносить читача до "Великого Лугу" та до "матері Січі". Вдруге образ сліз виринає при згадці про заснування Санкт-Петербургу ("Як погнали на болото Город будувати. Як плакала за дітками Старенькая мати", [332]). У даному уривку образ матері-українки та Богоматері не розподібнені, і ця нерозподібненість є для Шевченка бажаною, навмисною. Часте накладання семантичних значень "проста українська жінка-мати" та "Богоматір" у творчості Шевченка пояснюється також його концептуальним тяжінням до вивершення образу жінки у сакральному плані. Козацька ікона Божої Матері плаче завжди тоді, коли з козаками трапляється лихо, тож Шевченкова – "Заплакала Матер Божа Сльозами святими" [с.333]. Коли вдруге заплакала Богоматір,

Бог "зглянувсь" і покарав ворогів. Сльози є організуючим знаком системи даного твору. Особливе місце сльози в поезиці романтиків пов'язане з увиразненням виняткової чутливості людини. Тож недарма саме на сльози Богоматері зважає Бог, рятуючи козаків від остаточного знищення. Втретє мотив сліз Богоматері виринає наприкінці твору і має такий же потрійний ефект актуалізації трагізму історичного та сучасного стану козаків ("Отам вона й досі плаче Та за козаками" [с.333]). Поетика сліз у цьому разі нав'язана середньовічною апокрифічною літературою та літописними легендами про заснування церков.

У творі "Варнак" маємо яскравий взірць поетизації образу святого своїми соборами Києва, який з'являється на небі перед очима Варнака, великого грішника і образ цей обертає його на каяття. До появи в його поезії цього образу (марева Києва) спричинились численні легенди, якими сповнена культура києворуського та пізнішого часу. Варнак бачить на небі диво дивне – місто Київ із святими церквами – саме тієї хвили, коли хоче знову різати ворогів. Видовище такого дива його зупиняє, він "мліє", перероджується, з його очей течуть сльози: "До полудня плакав, Та так мені любо стало: І малого знаку Нудьги тії не осталося, Мов переродився..." [360]. Змалювання видовища дива у цьому випадку породжує диво друге – диво людського переродження. Взагалі, у творчості Шевченка чітко виділяються два рівні розуміння дива: як містичного фантастичного перетворення світу та як невидимого для людського ока перетворення духовного. Часом межа таких перетворень досить невловима, як у даному випадку: адже важко визначити чи побачене намарилось Варнаку, чи було фактом зримої матеріальності для всіх. Невизначеність межі перетворення – обов'язкова умова дива.

Апокаліптичні мотиви Одкровення Іоанна Богослова разом із легендою про святе дерево казахів у творчості Тараса

Шевченка також спровокувало появу кількох картин дива, наприклад, у поезії "У Бога за дверима лежала сокира". У цьому творі концепт "дива" набуває дещо гротескного розвитку. Диво як катаклізм, покарання за несправедне життя. Спочатку поет наближає актуальність самого християнського дива: "(А Бог тоді з Петром ходив По світу та дива творив)" [361]. Отже, перший семантичний пласт "дива" – це апеляція до дива, почерпаного з Святого Письма. Другий змістовний пласт пов'язаний з казахською легендою про дивовижне дерево. Коли "кайзак" краде Божу сокиру, а та, вирвавшись, вирубує все на своєму шляху, зберігається одне-єдине дерево. Картина світопоруйнування сокирою – також подана в аспекті дива, але дива дещо страхітливого. Нарешті, третій аспект дива – це уціліле дерево, якому поклоняються налякані кайзаки. Отже, в поезії "У Бога за дверима лежала сокира" маємо два типи дива – у душі сакрального християнського його розуміння та у душі гротескного відображення сакрального(нищівна сокира), більш характерного для карнавалу.

Концепт "Божого дива" зустрічається в кількох творах Тараса Шевченка, наприклад, у поезії "Ісаїя. Глава 35". Там дивом є поява правди на землі. Її входження до людського світу ілюструють також інші дива: "Нічим отверзнуться уста; Прорветься слово, як вода. І дебрь-пустиня неполита, Зцілющою водою вмита, Прокинеться і потечуть Веселі ріки, а озера Кругом гаями поростуть..." [500]. Це є пряма ремінісценція з книг Святого Письма. При цьому поет не намагається трансформувати це поняття згідно з суспільною ситуацією його часу, навпаки, прагне зберегти якомога більше позачасових ознак дива. Картина відродження земного царства навмисне відповідає біблійній символіці раю. Хоча поет у цьому вірші малює лише одне диво, він прагне зобразити його багатоетапним, тобто при збереженні основної семантики, Шевченко збагачує її суто мальовничими ефектами. Як пряме перенесення ознак сакрального

дыва малюється народження пророка в поезії "Пророк", а також образ матері у вірші "У нашій раї на землі". У Шевченка навіть зустрічається розвиток семантики християнського дива як замилювання людиною – Божим творінням ("Ми восени такі похожі Хоч крапельку на образ Божий..." [455]).

Крім того, Т. Шевченко розвиває тематичний комплекс "дыва" часом у зовсім протилежному напрямі, провадить його нищення, секуляризацію, як то маємо в поемі "Марія", де автор намагається зовсім подолати це поняття, перевести його в побутову іпостась, знищити диво як надприродне явище (але сакралізувати жінку). Узвичаєне диво означає для нього у цьому випадку – перенесення сакральної таємниці до чуттєвої сфери пересічної людини. Нищення дива відбувається внаслідок проголошення його загальнолюдським, притаманним кожному, хто вірить у свою справу. Марія у Шевченка втілює самопізнання через осмислення смерті власного сина, сам же концепт смерті як форми божественного пізнання розкривається в сенсі онтологічного гнозису смерті, не існуючи як досвід багатьох, лише – як індивідуальний досвід Матері. Диво смерті, як і диво воскресіння, екзистенційно співпадає з індивідуальним феноменологічним досвідом Богоматері, що у творі складає суть секуляризації дива. В епістемологічному аспекті така десакралізація дива смерті та дива поширення християнства є вивершенням загального екзистенційного пізнання добра і зла, де роль Богоматері полягає в тому, щоб стати кордоном такого пізнання, остаточним спокутуванням гріха Єви. Шевченко переводить астрально-космологічний феномен Диви Марії у ракурсі антропологічного з етнічним підґрунтям.

Більше того, в окремих творах Тараса Шевченка зустрічається гротескний розвиток "дыва" з накопиченням рис страшного й жахливого буття. У поезії "Подражаніє Іезекіїлю" він змальовує справжнє диво народження лева з людини, точніше, переродження. Подібні жахаючі гротески з явним

нахилом до сарказму з'являються в його творчості при зображенні царів та їхнього оточення. У художньому відношенні поет здійснює трансформацію самого "дива" як акту християнського очищення – у зло, яке очищення не знає. У цій же семантичній низці значень знаходиться і знаменитий образ нищівного сонця: "Чи ж буде правда меж людьми? Повинна быть, бо сонце встане І оскверненну землю спалить" [522]. Образ мстивого сонця також походить із категорії гротескних жахів-див. Цей семантичний ряд дива пов'язаний у першу чергу з поняттям "дива злого" і подається у перспективі (констатованій або передбачуваній) елімінації гадесу внаслідок очищення. Гра тварним і божественним у творчості Шевченка завжди вивершується у національних екзистенційних химерах типу львовищ, породжених від цариці. Їх біблійне походження притлумлюється емоційністю "чудасії", часом страшною та кривавою. Він демонструє у цьому випадку *диво народження зла* у світі. У поемі "Сон" дивні переродження царя й цариці становлять не просто соціальні химери, а, в аспекті епістемологічному, осмислення співвіднесеності тварного й божественного в людському світі, отже, маємо поетичне відбиття логосного аспекту взаємозалежності суцього і творіння в притаманних світогляду романтиків формах кризологічного мислення.

Прямий стосунок до концепту дива у творчості Тараса Шевченка має факт використання ним середньовічної алегорези як сюжетотворчої основи, зокрема в поезіях "Великий льох", "Якби-то ти, Богдане п'яний", "Розрита могила", "Стоїть в селі Суботові" тощо. Класичні зразки киеворуської алегорези подав Кирило Туровський в ораторській прозі. Цей жанр письменства характеризується своєрідним нанизуванням змістів за принципом певної ієрархії смислів та при дотриманні меж однієї тематичної основи. Класична алегореза, межуючи з іконікою та емблематикою, спираючись на риторичні ампліфікації та біблійні ремінісценції, надавала можливості створення нового

типу "живописності" художнього тексту. Посприяли цій меті й відголоски містеріальних культів та різдвяних вертепів, відчутно відтворені автором, зокрема у поезії "Великий льох". Створення дива містерії, пов'язаної з потойбічними культурами; використання епіграфа з Біблії у вигляді своєрідного мотто; трикратний поділ подієвості та тяжіння до біблійної символіки числа "три", – ці та інші ознаки твору вказують на спробу автора синтезувати нову реальність – містичну реальність незримого, але присутнього буття, езотеричне віддзеркалення суцього. Тут семантика дива має зовсім іншу природу – диво постає як синтезоване, винайдене автором, як певною мірою викривлена потойбічна траєкторія національної долі, *містична екзистенція нації*. Таке синтезоване диво відрізняється від інших типів зображення дива в "Кобзареві" Т. Шевченка більш наполегливим авторським волевиявленням, більшою структурованістю та вмотивованістю. Наприклад, одна з душ за те не була допущена до раю, що, коли була людиною, то напоїла коня московському цареві. Біблійне диво завжди невмотивоване і непередбачуване, має сприйматися "на віру". Шевченкове диво – доказове, мотивоване та має образно структурований ряд втілень. Цю структуризацію і здійснено поетом на засадах середньовічної алегорези, за законами її поетичного смислопородження.

Поступово в поезії Шевченка на диво перетворюється очікування правди. В поезії "Чигрине, Чигрине" читаємо: "Спи, Чигрине, нехай гинуть У ворога діти. Спи, гетьмане, поки встане Правда на сім світі" [181]. Наближення Правди передається Шевченком у формах змалювання божественної еманції. Вона постає як невідворотна саме завдяки потрактуванню її певною сходинкою в ієрархії божественних втілень. Аналізуючи поезії Шевченка під цим кутом зору, можна навіть помітити різні стадії входження Правди в світ: їх діапазон сягає від здогадки про існування щодо її існування до переконання в обов'язковому

її пануванні на землі. Поетика християнського дива знадобилась Шевченкові для того, щоб підсилити ефект як невідворотності входження Правди Бога у світ людей, так і протесту проти ворогів Правди, які утруднюють її входження у світ людей. Правда у нього осмислюється як форма екзистенції конкретної людини і народу в цілому.

Т. Шевченко також актуалізує поетику християнського дива, коли звертається до жанрів біблійного походження. Такі жанри (молитва, псалом, сповідь, заповіт та ін.) передбачають момент дива то як своєрідного опритомлення, то як вивершення долі, то як покарання, в залежності від того прохання чи прокляття, яке міститься у творі. Відразу треба зазначити, що ці жанри формуються в українському романтизмі як під впливом Святого Письма, так і давньої української художньої традиції, отже, маючи фактично два джерела до виявлення характерології цих жанрів, одне з яких є опосередкованим, вже має на собі риси адаптивності. У західноєвропейському романтизмі чисельність жанрів, які своїм походженням завдячують Святому Письму, є мізерною, на відміну від українського. Зокрема, у творчості Т. Шевченка вони представлені у розвиненому стані. Адаптація жанрових ознак сакрального зразка для нього надзвичайно характерна. Але разом із цими старовинними жанровими структурами обов'язково “трансплантуються” й притаманні їм містичні компоненти як своєрідне подовження поетичної умовності, завжди бажане у практиці поетів.

Європейські романтики не дали чистого літературного жанру молитви, хоча й маємо кілька характерних зразків, наприклад, "Королевська молитва" Гете, гротескна "Молитва язичника" Ш. Бодлера, "Молитва природі" Байрона чи друга частина "Гефсіманського саду" Альфреда де Винї тощо. Гетевська "молитва" більше нагадує епіграму, тяжіє до лаконізму та афористичності. У Бодлера молитовне звернення адресатом має любов, а не Бога, отже, його "молитва" також не

презентує "чистоту" жанру. У Байрона молитва звернена також не до Бога, а до природи. Мабуть, найцікавіший варіант подав Альфред де Вінї, жанровий варіант молитви якого найближче з усіх європейських романтиків орієнтований на родове джерело. Але й у нього в "Гефсіманському саді" "молитва" більше нагадує оповідь, вона практично не містить прохання до Бога (адже воно концентрується у одній фразі "Дай книгу дней моих прочесть до окончанья"⁵⁶) і не передбачає діалог з Ним, а скоріше є своєрідним повідомленням для Бога про людське життя, більше має інформативне значення, ніж сподівання чудодійних наслідків.

Українські романтики дають практично "чистий" варіант цього жанру. У Т. Шевченка масмо кілька зразків "чистої" молитви: "Молитва", "Царів, кровавих шинкарів", "Злоначинающих спина", "Тим неситим очам", язичницька молитва з "Плачу Ярославни", "Росли укупочці, зросли", та фрагментами у формі інтертекстуальності в різних творах (як у "Во Іудеї во дні они"). Складовим жанру молитви є покладання сподівань на втручання Бога в хід людських справ. Шевченко звертається до Бога за справедливістю, яку люди не здатні створити на землі без сторонньої допомоги. Тобто, чи йдеться про покарання панів, чи про щастя селян, у кожному випадку йдеться про певне диво, на яке й сподівається творець молитви. У поемі "Єретик" молитва входить до складу твору як його органічна частина, оскільки Ян Гус звертається з молитвою до Бога перед тим, як рушити в дорогу. Його молитва має відверту вказівку на диво ("...і диво, Святеє диво показать Очам незрячим" [211]). Дивом у цьому випадку знову є правда. Часом бачимо творах Т. Шевченка зображення людей, що моляться на самоті ("Мені тринадцятий минало"), або навіть картини масових літургій ("У неділеньку святу"). Молитва в творчості Т. Шевченка інше і як жанр, і як авторський ліричний відступ

⁵⁶ Альфред де Вини. Избранное. – М., 1987. – С.492.

всередині якогось твору, і як опосередковане зображення людей, що моляться, але у кожному випадку незмінним в ній лишається містичний компонент дива. Тобто, у творах цієї жанрової групи (молитва, заповіт, сповідь тощо) диво не є власне об'єктом зображення, а лише передбачуваною проекцією, воно в такому випадку становить частину авторського містицизму. Диво, якого людина не може досягти, декларується Т. Шевченком у вигляді молитви, сповіді, осанни Богу.

Отже, виділені аспекти розвитку семантики "дива" в творчості Тараса Шевченка свідчать про його намагання використовувати християнські поняття в поетичній практиці. Зважте, що характер цього використання досить оригінальний: часто згадується, так би мовити, трикратне диво, або диво, що тричі виявилось, або ж три різних дива в одному творі. Поет не прагне змістовно змінювати християнські дива, описані у Біблії, він тяжіє до утворення аналогії дива на засадах середньовічної алегорези. Витоки поетики дива в творчості поета слід шукати не лише в книгах Святого Письма, а й у апокрифічних текстах, в народних легендах, та навіть – у демонологічному фольклорі. У політичному відношенні шевченківське диво – то є форма вираження протесту супроти Великої Кривди, яка заповонила рідний край. Оскільки воно завжди алегоризоване, сягає поетики середньовічної алегорези, походження якої пов'язане не лише з літературною, а й з теологічною традицією, тому й важко визначати в подібних художніх концептах соціальну детермінованість мислення їх автора.

Аналіз далеко не повного ряду шевченківських "див" показав, що поет мав нахил до релігійної паралогічної форми конструювання образів, що, у свою чергу, абсолютно знищує класичне твердження шевченкознавства радянського періоду про політичну, гаслову (та ще й антирелігійну!) природу його поезії. Адже, звертаючись до архітектоніки християнського дива, Шевченко споглядає зло у позачасовому ракурсі,

алегоризує сучасність, тому не можна говорити про його політичні інвективи як факт тексту. Такого факту не існує. З погляду літературознавчої природи його художності це є романтична алегореза християнського змісту, яка за своєю природою не буває прив'язаною до ситуативності конкретного політичного акту. І тільки свідомість читача гарантує таку “прив'язаність”.

2.2. МІСТИЧНА ДОМІВКА В ПОЕЗІЇ ЕМІЛІ ДКІНСОН І ТАРАСА ШЕВЧЕНКА⁵⁷

Романтизм став останнім літературним напрямом в історії, який прагнув до первісної чистоти Всесвіту та був налаштований на поетику стихій, що, фактично, й посприяло утворенню ефекту поетичного універсалізму. Іронічний постмодернізм знищить поетику класичних стихій та почне винаходити їй замітники, про це писав Ж. Бодрійяр: «Там, де давні говорили “вогонь”, “вода”, “повітря”, “земля”, ми говоримо “мова”, “безсвідоме”, “тіло”»⁵⁸. Звернення постмодерних теоретиків літератури до давньогрецького вчення про чотири стихії знаменує нову добу розуміння художності, навіть у разі синтезу нових стихій, які раніше не були фіксовані філософами. Найяскравіший приклад використання поетики стихій становить творчість Гастона Башляра.

Ми звернемось до тієї епохи поезії, коли універсалізм не винаходився індивідуальними зусиллями, а визнавався всезагальною

⁵⁷ Вперше стаття опублікована: Бовсунівська Тетяна. Стихії світу в поезії Дкінсон і Шевченка // Шевченкознавство: ретроспективи і перспективи. Збірник праць всеукраїнської (36-ї) наукової шевченківської конференції. 18-19 квітня 2007 року. – Черкаси – Брама – Україна, 2007. – С.180-190. Передрук із доповненнями: Бовсунівська Т.В. Містична домівка в поезії Емілі Дкінсон і Тараса Шевченка // Дивослово. – 2007. – № 5. – С.45-49.

⁵⁸ Бодрійяр Жан. Символический обмен и смерть. – М.: «Добросвет», 2000. – С.383.

властивістю всесвіту, яку лише треба спостерегти, коли ще цілісність світобудови та його телеологічна вісь не піддавались сумніву. Рівень поезики стихій («вода», «вогонь», «повітря», «земля») з більшою чи меншою актуалізацією постає у творчості всіх романтиків, а отже, є однією із сталених ознак.

У творчості Емілі Дікінсон стихії світу часто сполучаються, утворюючи щось на зразок первісного виру (що й дало підстави дослідникам говорити про особливу значущість *круговерті, коловороту*). Кожна із стихій у Дікінсон має притаманні їй атрибути, кожна наділена усталеним семантичним колом значень. Поетеса віддає перевагу стихіям «повітря» та «води» як наділеним простором для злету. Чим більше вона конкретизувала стихії та створювала їхні поетичні модифікації, тим більше відривалась від часу свого буття у позачасові, „вічні” сфери. Це був її, Емілі Дікінсон, спосіб вийти «за межі граничного» (за Гегелем), обійняти трансцендентне всім серцем і душею. Тяжіння ж до трансцендентного було особливо характерне для поетеси.

Звернення Е. Дікінсон до стихій світу давало можливість розширити горизонти зображуваного, фактично, до безконечності. Усамітнений спосіб життя поетеси (адже вона ніколи не покидала містечка Амхерст штату Массачусетс), брак вражень від подорожей, якими буквально хизувались В. Ірвінг, Г. Меллвіл, Ф. Купер, Н. Готорн та інші американські романтики, надолужувались заглибленням у поезику стихій. Це давало змогу не просто збільшити межі уявного простору, а й вийти на космологічні та трансцендентні рівні, відвідати „небеса”, накреслити безмір світобудови. При цьому „небеса” осмислюються як частина стихії „повітря”, її сокровенна складова (вірш 79):

Going to Heaven!

I don't know when -

Pray do not ask me how!

Рушати до неба?

Не знаю коли...

І як – молю – не питай

Indeed I'm too astonished	Бо я боюся й подумати – де
To think of answering you!	Проляже дорога та!
Going to Heaven!	Рушати до неба! –
How dim it sounds!	Похмурі слова...
And yet it will be done	Однак всі ми підем туди.
As sure as flocks go home at night	Так – пастирем гнаний – додому верта
Unto the Shepherd's arm! ⁵⁹	Покірний потік череди ⁶⁰ .

Стихії у творчості Дікінсон завжди мають містичний сенс⁶¹. Вибудувана нею вертикаль неосяжно глибока. Значення переселення на «небеса» як одноразова дія обіграється поетесою часто, тож уявне багаторазове переселення душі на «небеса», тобто у найглибшу точку повітряної стихії, сприяє ефекту закономірності, до того ж, метафора «додому верта покірний потік череди» також сприяє «одомашненню» глибокого містичного простору.

Атрибутика стихії повітря має чітку ієрархічну будову, яка притаманна й решті стихій: *земна* (камінь, шелест трави, коливання листя, хвиль, пилу, вітрильника), *повітряна* (вітер, хмари, буря, шквал, птахи, метелики, джміль, бджола), *небесна* (умістилище Бога, ангелів та персоніфікованих моральних понять), *космічна* (зорі, вічність, місяць, сонце та інші світила). Кожному рівню відповідають власні символи, ідентифікація стихії таким чином стає можливою завдяки «прочитанню» її атрибутики. Тобто, якщо поглянути на поезію Е. Дікінсон з точки зору поетики стихій, то можна навіть помітити

⁵⁹ The Complete Poems of Emily Dickinson / Ed. by Th. H. Johnson. — Boston, N.Y., L.: Little, Brown and company, 2003. — С.41.

⁶⁰ Дікінсон Емілі. Лірика. Упорядкування та передмова Д. Павличка. — К.: „Дніпро”, 1991. — С.48.

⁶¹ Див.: Vodan L. A Mystical Poet Dickinson Emily. // A Collection of Critical Essays / Ed. by R. Swall. — Englewood Cliffs, 1963. — P.137-143.

закономірну повторювану «схему» її поетичних конструкцій, заснованих насамперед на неусвідомлюваній ідентифікації стихій. Стихії ідентифікуються нею завдяки атрибутивним знакам, розміщеним за принципом наростаючого обсягу (земні, повітряні, небесні, космічні). Вся «схема» ускладнюється особливим динамізмом, оскільки повсякчас спостерігаються ефекти невпинного руху (круговерті).

Стихія води для Е. Дікінсон щонайперше асоціювалася з відродженням душі. Безперечно, вирішальну роль у розвитку такої семантики відіграло пуританське виховання поетеси та її зацікавленість у проблемах теології. Вертикаль світу, яка спрямована углиб світового океану, – це не тільки шлях у безодню, а й поринання до первісного хаосу, з якого щохвилини народжується новий порядок, новий космос. Якщо повітряна стихія у творчості Дікінсон апогеєм має небеса, які ототожнюються з раєм, то водна стихія – безодню, своєрідний аналог первісного хаосу, пекла. Ці дві стихії у поезії Дікінсон взаємопов'язані, оскільки у великому космічному домі героїні становлять „низ” і „верх” – аналоги „даху” та „підлоги” домівки.

Поетика Дікінсон відзначається посиленням динамізмом, який досягається за рахунок частого накладання як їхніх значень, атрибутів, часопросторових, речовинних вимірів, аж до повного ототожнення стихій у запаморочливому вирі розгортання живого буття. Наприклад, у таких образах як „Краплини Вогню” (№304), „небеса” як „вогненна піч” (№172), „корінь Вітру – Води” (№1302) тощо. Синкретизація світових стихій у творчості Емілі Дікінсон є закономірним явищем розвитку семантики стихій як єдиної домівки ліричної героїні. Поетика дому в неї також оригінальна. Вірш №1657:

Eden is that old-fashioned	Едем – це старомодна
House	Домівка
We dwell in every day	Де мешкаючи
Without suspecting our abode	Не здогадуємось – допоки
	Ми його не покинемо.

Until we drive away.

How fair on looking back, the Day We sauntered from the Door – Unconscious our returning, But discover it no more ⁶² .	Чесно озираючись у той День Коли ми відійшли від Дверей – Не розуміючи, що повернувшись, Ми нічого не знайдемо ⁶³ .
---	--

Традиційна семантика домівки як чогось стабільного, непорушного у просторовому та речовинному відношенні конкретного, – все це порушується поетесою, яка прагне зламати традиціоналізм уявлень. Будинок не руйнується, не старіє, його не спалюють вороги чи блискавки, проте він і не зникає. Залишивши свою оселю, ми вже ніколи до неї не зможемо повернутися, бо змінюємося ми самі. Цей вірш-загадка водночас є велетенською філософемою Дікінсон. Розгадка цієї філософемі можлива саме у площині стихій, де семантика домівки – це синкретизація стихій світу. Людині замало назвати домівкою маленький будиночок, де вона все життя мешкає, істинна домівка для неї – весь світ, до якого вона здатна доторкнутись душею. Така домівка є трансцендентною, оскільки щоразу, коли людина її покидає, зникає, не зникаючи як символічне значення, вона має й реальні ознаки (кімнати, вікна тощо), які інтерпретуються як плинні. Межі такої домівки визначаються межею проникнення у трансцендентне, яка в кожній людині індивідуальна. З цього приводу В. Большаков стосовно поезики стихій у Г. Башляра зробив таке спостереження: „Вибір цих чотирьох стихій, найімовірніше, довільний. Ту саму функцію, що вогонь, земля, вода, повітря (на думку Башляра, вони є не стільки детермінантами уявлення, скільки

⁶² The Complete Poems of Emily Dickinson / Ed. by Th. H. Johnson. — Boston, N.Y., L.: Little, Brown and company, 2003. – С.677.

⁶³ Переклад Т. Бовсунівської.

системою численних можливостей, за допомогою яких уява фіксує й зберігає все, що забажає), виконують найчастіше і такі символи, як дім, зоря, сніг, молот, тісто, камінь, горище тощо...»⁶⁴. Очевидно, дане спостереження стосується не лише філософської манери Башляра, а є способом універсалізації явищ світу з давніх-давен. Тож не дивно, що ним користується й Дікінсон.

Способом же пересування по такому космічному просторі поетичного дому Дікінсон стає „політ” (у Шевченка також, зокрема у поемі «Сон»). Оскільки її оселя є завеликою, то іншого способу пересуватися в ній не існує. Може змінюватись масштаб самого „лету”, який часто відповідає рівням атрибутивної речовинності стихій (земний, атмосферно-повітряний, космічний, та небесно-сакральний). Вірш №661:

I said "But just to be a Bee"	Сказала я – та мов бджолі
Upon a Raft of Air	Усістись на порон
And row in Nowhere all Day	І світ за очі попливти
long	Не знавши перепон.
And anchor "off the Bar"	

	Що за свобода! В’язням лиш
What Liberty! So Captives deem	Подібний сниться сон ⁶⁵ .
Who tight in Dungeons are ⁶⁵ .	(Переклав О. Зуєвський)

„Бджолі” не дістатися до „Небес”, проте „душа” сягає зірок у далекому космосі. Бджола є атрибутом земного рівня стихії повітря, душа ж має рівень небесної та космічної атрибутики й може долати відстані набагато більші, такі, які людина ще не навчилась долати. Містичне доторкання до зірок та відвідування „Небес” стає можливим, за поетичною логікою Дікінсон, завдяки невпинному лету.

⁶⁴ Большаков В.П. Г.Башляр и поиски «новой» поэтики // Вопросы философии. – М., 1987. – № 5. – С.106.

⁶⁵ The Complite Poems of Emily Dickinson / Ed. by Th. H. Johnson. — Boston, N.Y., L.: Little, Brown and company, 2003. – С.329.

⁶⁶ Дікінсон Емілі. Лірика. – К.: „Дніпро”, 1991. – С.163.

Поетичний світ Дікінсон – це світ індивідуального раціоналізму, заснованого на оперуванні філософами абсолютного буття, тобто Божого. Це раціоналізм із відтінком сакральної міфологічності. „Душа” у неї ще є конструктивним принципом, організуючим „Я” згідно із законами розгортання стихій. Проглядають ноументальні (де „ноумен”, за кантіанським розумінням, є непізнаним боком будь-якого явища, значення цього явища для себе) ознаки стихій в її інтерпретації, тобто вона ніколи не прагла до остаточного з’ясування меж та параметрів кожної світової стихії, визнаючи за ними можливість не до кінця відкриватися людині. Цей дікінсонівський раціоналізм є породженням пуританства, американського трансценденталізму та середньовічної теологічної містики. Дікінсон не винаходила його, а жила, керуючись ним, оскільки такий тип мислення був органічною складовою її життєвої філософії.

Уявлення про стихії як першооснову світу притаманне було й українській літературі здавна. Наприклад, філософські погляди діячів «Чернігівських Афін»⁶⁷ позначені особливою увагою до проблеми начал, де стихії посідали чільне місце. В.Шевченко зазначав: «Стихії – земля, вода, повітря і вогонь – специфічні своєю вічністю та постійними і до кінця не вивченими якостями. Стихії засадничі, існують до світу, в світі і будуть тоді, коли світ, як «дім людей» зникне. Самі ж речі утворюються у результаті змішування і поєднання частин і елементів стихій. ...Причому, концепція змішування, як свідчить «Курс всієї філософії» невідомого автора, що зберігається в чернігівському державному архіві, була поширена

⁶⁷ Див.: Чернігівські Афіни. – К.: «Мистецтво», 2002. – 282 с.; Яворський Стефан. Універсалії взагалі // Філософські твори. – К.: «Наукова думка», 1992. – Т.1. – С.341-385.

серед українських філософів і у XVIII ст.»⁶⁸. Традиційно Богу при цьому приписувалась функція поєднання стихій. Л. Баранович представив концепцію багатосубстанціональності світу, засновану на стихіях.

У творчості Т. Шевченка проявились ті самі чотири стихії світу: вода, вогонь, земля й повітря, хоча поетизуються вони інакше, ніж у Е. Дікінсон. При цьому атрибутика стихій Шевченка і Дікінсон співпадає, наприклад, актуальним образом для стихії повітря у обох поетів є вітер, хмарка. Ось характерний приклад з «Кобзаря»: «На высоте святой, широкой Платочком белым, одинока, Прозрачна тучка вдаль плывет»⁶⁹.

Український поет так само розрізняє небеса і небо, у нього небеса – сакральна духовна глибина стихії повітря, як і у Дікінсон. Традиція поетичної сакралізації неба сягає в українській літературі часів бароко, зокрема вона яскраво проглядає у віршах Л. Барановича («Про сонце», «Про місяць та зорі», «Що тьмяться планети – нещастя прикмети» тощо). Т.Шевченко ж утворив оновлений образ сакралізованих небес на основі не тільки давньої української поетичної традиції, а й вдаючись до поєднання побутовізмів («біла хустка») та філософами духу, що плине завжди у великому просторі небес.

Стихія води у Шевченка найчастіше семантизується як Дніпро, але при цьому вода великої річки може мати як значення очищення, так і страждання, навіть смерті. Наприклад, у баладі «Русалка» стихія води проявляється як помста задля очищення від материнського гріха, адже мати погубила власну доньку в річці. Вода як поглинаюча та відроджуюча стихія у Шевченка виникає спочатку в поемі «Катерина», сублимуючи

⁶⁸ Шевченко В.І. Філософська зоря Лазаря Барановича. – К.: Український центр духовної культури, 2001. – С.79.

⁶⁹ Шевченко Тарас. ПЗТ у 12 т. – К.: «Наукова думка», 1989. – Т.1. – С.169.

національну безвихідь українки. Вода у Дікінсон – також стихія поглинаюча та відроджуюча загальнолюдське й жіноче начало.

Варто зазначити, що для Шевченка більш характерна стихія води, на відміну від Дікінсон, яка надавала перевагу стихії повітря. Вода у поета населена міфічними істотами та вирує життям. Вона стає останнім прихистком закоханому рибалці:

“Нема в мене роду,
Нема долі на сім світі –
Ходім жити в воду!”
Підняв її, поцілував...
Хвиля застогнала,
Розкрилася, закрилася,
І сліду не стало⁷⁰...

Переселення персонажів у водну стихію характерне для Шевченка раннього періоду творчості. Семантика води у творах першого видання «Кобзаря» зводиться до її міфологічних значень, актуалізація яких мотивується загальною тенденцією поезики Шевченка. Водна стихія символізує свободу й очищення до добра, поет завжди малює великі водяні простори, поринаючи в них як у первісні води, наділяючи їх великою очищаючою силою.

З кінця 1840-х рр. семантика стихії води у Шевченка змінюється, характеризуючись наростанням сенсу акумулянта образи та незборимого горя. У поезії «Меж скалами неначе злодій» чотири рази виринають образи водної стихії, кожного разу дедалі більше акцентуючи безвихідь персонажа. Смыслотворча роль каламутної води у цьому творі підноситься над рештою ймовірних значень. Каламутна, нечиста вода не може служити очищенню, і саме в таку воду стрибає герой:

Меж скалами, неначе злодій,

⁷⁰ Там само. – С.126. Далі в тексті вказуємо тільки том і сторінку.

Понад Дністром іде вночі
Козак. І дивиться йдучи,
На каламутну темну воду,
Неначе ворогові в очі,
Неначе вимовити хоче:

- Дністре, водо каламутна,
Винеси на волю!⁷¹.

Замутнена вода у Т. Шевченка символізує руйнування духовності, яке за звичай, у нього супроводять також і факти негараздів у долі персонажа. У цій поезії йдеться про козака, доля якого полишила його, тож з роками ситуація його життя лише погіршується. При цьому стихія води текстуально зменшує присутність, поступово скорочуючись до тропів. На основі адаптації стихії води Т. Шевченко утворює метафори («погнало горе до моря пити»), когнітивна функція яких зводиться до заперечення існуючої реальності. Вода має семантику поглинання домівки, адже сирота-козак віддаляється від рідного дому. Вирушаючи на пошук долі. Особливістю розгортання семантики стихії води у Т. Шевченка є часте пнакладання значень річки й моря, які виступають єдиними сталими вимірами простору. Козак пливе річкою, мандрує до моря, проте лишається в межах власного горя. У наведеній поезії це простежується як закономірність. Образи води у творі стають все дрібнішими, доходять до сльози: “І, мов водою, залилась Дрібними, як горох, сльозами”⁷².

Вочевидь, несвідомо Т. Шевченко зменшив не просто текстове поле водної стихії, а й замінив каламутну воду на чисту сльозу. Вода в «Кобзареві» визначає життєву силу духу й призначення персонажа, виступає визначальником часопростору його дії та долі. Тому стихія води у Т. Шевченка виринає навіть

⁷¹ Шевченко Тарас. ПЗТ у 12 т. – К.: «Наукова думка», 1991. – Т.2. – С.104.

⁷² Там само. – Т.2. – С.106.

тоді, коли йдеться про степ, чи про легендарні постаті. Наприклад, у баладі «Тополя» образи води виникають неодноразово, хоча події твору відбуваються в степу, який також описаний засобами метафоризації образів води: «кругом поле, як те море» [1, 47]. Вода стає незримою супутницею у долі дівчини («Якби знала – не ходила б пізно за водою» [1, 47]). У момент найбільшого нервового напруження героїні автор зазначає: «Не щечече соловейко в лузі над водою...» [1, 48]. Нестерпне горе від втрати милого дівчина хоче подолати самогубством, і знову згадується водна стихія: «Пішла б же я утопилась...» [1, 49]. Свідченням сакрального значення водної стихії у Шевченка є часте наголошення на очищаючій функції води, в цій баладі ворожка застерігає дівчину, щоб під час чаклування не хрестилася, бо «все піде в воду» [1, 50]. Останні слова дівчини, яка перетворюється на тополию під дією чарів: «Плавай, плавай, лебедоньку! По синьому морю» [1, 51].

Образ «каламутної води» у творчості Шевченка зазвичай пов'язаний із страдництвом або випробуванням персонажа. Каламутною є вода Лети. Поет двічі згадує про каламутні води вічної ріки в своїй останній поезії «Чи не покинуть нам небого»: «Ходімо лучче до Харона – Через Лету бездонную Та каламутную» [1, 309]. Містичний зміст води наголошений також і у Дікінсон. Медитативна сутність споглядання стихії (зокрема води) об'єднує обох поетів. Накреслення «перехідного» стану водяної стихії як присутньої й потойбічної водночас знаходимо у вірші 1400 Е. Дікінсон: What mystery pervades a well!

That water lives so far -
A neighbor from another world
Residing in a jar⁷³.
Містика присутня скрізь

⁷³ The Complete Poems of Emily Dickinson / Ed. by Th. H. Johnson. — Boston, N.Y., L.: Little, Brown and company, 2003. — С.599.

Так живе вода –
Вона сусідка з іншого світу
Що мешкає в пляшці [*Переклад Т.Б.*].

Подібних семантичних аналогій у використанні поетики стихій Шевченком та Дікінсон можна знайти безліч. Проте навіть на підставі аналізу лише однієї балади «Тополя» Т. Шевченка можна зробити висновок про особливе місце водяної стихії в його поезиці й філософії. Поет створює ефект постійної присутності води в реаліях світу, навіть коли йдеться про степовиків, реальність яких не така вже й багата на водну стихію. Коли сюжетна ситуація взагалі позбавлена доступу до водних джерел, тоді спостерігається поетизація сльози, при цьому наголошується на її «водяному походженні». Шевченківський варіант адаптації водної стихії свідчить про велику релігійно-містичну функцію води в його свідомості, адже поетика є лише частковим відображенням уявлень поета про світ і людей. Те, що образи води у творчості Шевченка можуть розростатися до безмірного моря та згортатися до незначного, здавалось би, тропи, є свідомством часопросторової окресленості суцього в його уяві за допомогою стихії води (а також повітря, землі та вогню).

Велику роль в поезиці Т. Шевченка відіграла також стихія повітря. Хоча для нього не характерні настільки ж часті занурення в космічну безодню, як для Дікінсон, проте він також поширює владу цієї стихії на глибини космосу й Всесвіту:

Походимо, посидимо –
На сей світ поглянем...
Поглянемо, моя доле...
Бач, який широкий,
Та високий, та веселий,
Ясний та глибокий...
Походимо ж, моя зоре...
Зійдемо на гору,
Спочинемо, а тим часом

Твої сестри-зорі,
Безвічні, попід небом
Попливуть, засяють [2, 308].

Зважте, що й «рай» у Шевченка – це частина повітряної стихії. У Дікінсон частіше зустрічається «небеса», а у нього – «рай», проте семантично ці образи тотожні. «Рай» у Шевченка наділений ознаками стабільності, він оприявлений у конкретних властивостях, як то: квітучий гай («В гаю – предвічному гаю» [26 39]), веселість («В раю веселому зросла» [26 305]), музика та співи/осанна. У Дікінсон «небеса» менш конкретні, більш космічні та трансцендентні. Якщо Шевченко прагне їх населити прикметами українського побуту (охайна хатина, садочок, соловейко тощо), то у Дікінсон переважає космологічна поетика запобігання конкретизації форм раю, його властивостей як недосяжних абстрактних сутностей.

Оскільки Т. Шевченко, фактично, ніколи не мав власної домівки (у цьому він подібний до Дікінсон, яка також не мала чоловіка і дітей, виховувала племінників ⁷⁴), то брак індивідуального прихистку у нього також надолужується стихіями світу, які у сироти-поета ніхто не може забрати. Домівка вибудована із стихій світу у Т. Шевченка має такі ж виміри та характеристики, як і у Е. Дікінсон. Шевченківський ідеал домівки («Поставлю хату і кімнату, Садок-райочок насажу» [2, 290]) має ознаки селянського родинного щастя, нафантозовані ним «хатинки» – всього лише примари невтоленого людського бажання, які зникають ледь проявившись у світі уяви («Запалиш рай мій самотний» [2, 290]). Домівка Дікінсон за характеристиками наближена до біблійного опису Едему, домівка Шевченка – до селянської хатини з вишневим садочком, проте обидві є містичними, неіснуючими.

⁷⁴ Johnson T.H. Emily Dickinson. An Interpretive Biography. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1955. – Vol. 1.

Про уявний характер хатини-домівки свідчать рядки поезії «Чи не покинуть нам небого»: «Поставлю хаточку, садочок Кругом хатини посаджу...» [2, 290].

Зауважимо, що ця хатина будується в раю. Отже, шевченківська домівка така ж містична, як і дікінсонівська. Проте змальована у стилі іконописних традицій домівка Шевченка наче незалежна від стихій світу, на відміну від дікінсонівської. Вона швидше подібна до примари, адже виринає й зникає згідно законів авторської фантазії, а не стихій світу. Таке симптоматичне відображення стихій світу у Шевченка зумовлене наближенням до колективного несвідомого, до міфології власного народу, у той час, коли у Дікінсон спосіб “обживання” стихій відрізняється спрямуванням на міфологізацію трансцендентного більш відверто.

Семантична стійкість стихій у Шевченка і Дікінсон вказує на глибинне світоглядне коріння їх спільності. Вочевидь, що спільність ця в обох випадках зумовлена спільною християнською традицією потрактування води. В цілому ж, проявлення поетики стихій у Дікінсон та Шевченка зумовлене підсвідомим прагненням замінити атрибути домівки стихіями світу. Хоча кожен з поетів прийшов до такого кодування домівки цілком самостійно, в обох випадках причиною такої образності слугувала самотність, відсутність власної родини, дітей, зануреність у Біблію. Домівка кожного з них – це весь світ, стіни й дах в якому замінені стихіями води та повітря.

Характерно, що і Шевченко, як Дікінсон, бачить близькими стихії повітря та води. Кожного разу атрибутика цих стихій ніби співіснує у тексті на зразок: «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі із нашої України!» [1, 151]. Обидва поети проявляють нахил до синхронізації кризових станів душі персонажів та буремних незгод, штормів. У «Гамалії» Шевченка море підіймає страшні хвилі та загрожує султану помстою козаків, перемога ж козаків гармонізує стихію моря.

Здається, подібність художнього відтворення домівки в поезії Е. Дікінсон та Т. Шевченка зумовлена спільністю їхнього романтичного світобачення, в якому міфологізація – містифікація – метафоризація становлять один ряд художності, спрямованої на відтворення трансцендентного як цілком обжитого простору. Те, що обидва поети використовували стихії світу для окреслення ідеальної домівки їхньої душі є свідченням як єдності романтичного світогляду, так концептуальної «житійної» подібності. Постійне шукання прихистку для своєї душі характерне було як Шевченкові, так і Дікінсон, отже, те, що обидва не могли знайти в реальному світі, вони намалювали у світі ідеальному, представивши нам свою омріяну домівку як художню реальність метафоризованих стихій світу. Їхнє уявлення домівки близьке тому, що вибудовується за зразком трансцендентної субстанції раю, відрізняючись лише конкретизацією національних (українських православних та американських пуританських) уявлень про рай. Вищою формою втілення поезики стихій у кожного з них стає міфологізація трансцендентного надсходження, різняться ж вони тільки стильовими прийомами та поетичними уподобаннями.



3. ОНІРИЧНА І АРХЕТИПНА ПОЕТИКА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

3.1. СМИСЛОТВОРЧА ФУНКЦІЯ ПЕРШОГО ВИДАННЯ „КОБЗАРЯ”⁷⁵

Архетип як прояв колективного несвідомого за К.-Г. Юнгом, може проступати в літературній діяльності як архетиповий образ (обґрунтовано К.-Г. Юнгом, Е. Ф. Едінгером, Дж. Хіллманом, К. Керенї), архетиповий мотив (обґрунтовано Є. Мелетинським) та архетипова тема (прагнемо обґрунтувати ми), до того ж сфера теоретичного обґрунтування жанрових архетипів (попри всі зусилля Н. Фрая) по сьогодні лишається, власне, незайманою ⁷⁶. Будь-яка літературна форма може розглядатися в кореляції до архетипу. Дж. Хіллман твердив: „...Форма також стає архетиповою. Існує архетипова психологія форми”⁷⁷. Проблема архетипів не вперше постає у зв’язку з літературою, однак, до цього часу неоднозначно тлумачиться літературний архетип як такий. Спроби звести його до якихось

⁷⁵ Стаття вперше опублікована: Бовсунівська Тетяна. Смыслотворча функція першого видання “Кобзаря” // Дивослово. – 2004. – № 3. – С. 8-13.

⁷⁶ Пройшло 14 років від дня написання статті і вже можна назвати низку досліджень на засадах архетипного аналізу Сергія Пригодія, Юліани Матасової, Ніли Зборовської та ін.

⁷⁷ Хіллман Джеймс. Исцеляющий вымысел. – СПб.: Б.С.К., 1997. – С.29.

однотипних літературних конструкцій (Є. Мелетинський, В. Марков), або до міфогенних перетворень явищ культури (Є. Яблоков, Ю. Доманський, Т. Топорова, Н. Фрай), або до словесних знаків-кодів (Ф. Уілрайт, В. Корона, Л. Белехова) явно не вичерпують літературознавче тлумачення архетипу, як і не задовольняють потреби архетипної критики у витворенні системи літературознавчої аналітики на засадах юнгіанського архетипу. Крім того, спостерігається виразна тенденція до спрощення юнгіанського тлумачення архетипу, до зведення його значення суто до площини семіотичної, знаково-значеннєвої (що характерно, наприклад, для сьогочасної російської архетипної критики, представленої зокрема Ю. Доманським ⁷⁸). Спостерігається також прагнення зробити архетип невичерпним змістовним чинником культури, звести довколо нього площину прихованих змістів та утаємничених знань людства, як то роблять Е. Нойманн, К. П. Естес та ін. Отже, поки що безсумнівним лишається тільки те, що літературний архетип існує як нерозв'язана проблема збереження, трансформації та метаморфози художньої форми.

К.-Г. Юнг вирізняв науменальний та феноменальний архетиповий образ. Після нього, архетипова психологія зосереджується саме на архетипових образах. Дж. Хіллман зауважує: „Архетипові образи з'являються як в акті видіння, так і в зримому об'єкті, оскільки архетиповий образ виникає в самій свідомості у вигляді визначаючої фантазії, яка в першу чергу забезпечує існування свідомості” ⁷⁹ . Якщо розглядати образ згідно з концепцією Хіллмана („...Сутність словесних образів полягає в тому, що вони вільні від світу, який ми сприймаємо, і вивільняють нас від нього. Вони відправляють свідомість

⁷⁸ Див.: Доманский Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. – 94 с.

⁷⁹ Хиллман Джеймс. Архетипическая психология. – СПб.: Б.С.К., 1996. – С.69.

додому, до її поетичної основи, до імагінального⁸⁰), то сфера художності як породження всезагальної людської протреби втолення естетичного почуття є саме тією сферою, де імагінальна образність „гальмує” раціональне начало людського розуму. Він також переконаний, що будь-який образ можна розглядати як архетиповий, що будь-яка метафора, що виринає у нашій свідомості, вже є архетиповим образом. Якщо припустити можливість ейдологічної поетики як своєрідного шляху від свідомого до безсвідомого (чи у зворотному порядку), то можливо відтворити феноменальну реальність, яку й утворюють художні образи. Адже, «вся сфера імагогії охоплює передвербальну післядію»⁸¹. Ця некласична для українського літературознавства схема ідентифікації образу, втім, має право на існування.

У системі основних принципів архетипної психології виняткова роль випадає саме літературі: „Приділяючи особливу увагу риториці, архетипова психологія спирається на літературні та поетичні засоби для інтерпретації свого бачення”⁸². Отже, оскільки архетип реалізується через образ, а образ є метою літератури, то й сама література є найбільшою скарбницею архетипів. Є. Мелетинський довів, що архетиповість структури літератури визначається навіть на рівні сюжетоскладання⁸³. Отже, міфологемний зміст у творі можуть мати сюжет, образ, деталь, що вже визнано в літературознавстві. Міф же є способом реалізації архетипу. Архетипом може бути і певний принцип, як то довели О. Донченко та Ю. Романенко⁸⁴,

⁸⁰ Там само. – С. 61.

⁸¹ Менегетти Антонио. Образ и бессознательное. Учебное пособие по интерпретации образов и сновидений. – М.: ННБФ „Онтопсихология”, 2000. – С.270.

⁸² Там само. – С. 75.

⁸³ Див.: Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: Институт высших гуманитарных исследований РГГУ, 1994. – 132 с.

⁸⁴ Див.: Донченко Олена, Романенко Юрій. Архетипи соціального життя і політика. – К.: „Либідь”, 2001. – 334с.

які виділили як архетипи – «едукативність психокультури», «екзекутивність», «монарність» тощо.

Під архетипами часом розуміють також принципи уявлення про світобудову, зокрема, А. Захарова зазначала: „Треба підкреслити, що креативний архетип (відтворення акту Творіння) співвідноситься з такими символічними поняттями, як світова гора, Світове дерево і Сходи, які є втіленням світової вісі, що єднає три рівня буття”⁸⁵. Ця ж дослідниця твердила, що структура літературного твору може розглядатися як символічний образ світу, створений на засадах тріадичності космологічного характеру, що літературний твір є «вираженням архетипу Світової гори як образу світу»⁸⁶. Отже, тлумачення архетипу в сьогочасній науці є надто різноспрямованим для того, щоб стати опертям у дослідженнях такого типу, а звідси: пошук реальної системи відрахунку у цьому разі слід починати з живого літературного тексту, до того ж, випробуваного часом.

Спробуємо простежити деякі закономірності архетипового рівня літературного твору на прикладі першого видання „Кобзаря” Тараса Шевченка⁸⁷. До першого видання „Кобзаря” (1840 р.) увійшло вісім творів: 1) „Думи мої, думи мої”, 2) „Перебендя”, 3) „Катерина”, 4) „Тополя”, 5) „Думка” („Нашо мені чорні брови”), 6) „До Основ’яненка”, 7) „Іван Підкова”, 8) „Тарасова ніч”. Кожен із названих творів породив низку тематичних трансформацій в українській літературі наступних часів, частина з яких мала тривалу історію смислосмін від алюзії до „вічної теми” (1, 2, 3, 4, 7, 8), а частина (5, 6) обмежилась у розвитку сферою емблематичною, стала позначати

⁸⁵ Захарова А.Л. Архетип структуры и структура архетипа в художественном произведении // Литературоведческий сборник. – Донецк, 1999. – Вып.1. – С.41-42.

⁸⁶ Там само. – С.43.

⁸⁷ Див.: Шевченко Т. Кобзарь. – СПб.: Тип. Е.Фишера, 1840. – 115 с. Далі цитуємо за цим виданням, позначаючи в дужках сторінку.

українську ментальність як згорнена кодова система і не започаткувала великих тематичних планів художності. Тематична історія першого „Кобзаря” Шевченка є переконливою ілюстрацією до проблеми існування *тематичних архетипів*.

Один із провідних тематичних елементів романтизму – *міфологема*, витлумачувана як оприявлений архетип Юнгом, тобто у сенсі колективного несвідомого, „душевного органа, який міститься у кожному”⁸⁸, „архетип завжди є образом, що належить всій людській расі”⁸⁹ тощо. Міфологема – усталений тематичний елемент в системі поезики романтизму, повторюваність її змісту – основна умова її власного існування, адже вона передбачає „впізнаваність”, яка здійснюється за допомогою знаних раніше образів-символів. Для Юнга міф був провідною формою повідомлення про архетип, у літературі таке першорядне архетипне значення припадає на міфологеми, яка в основі своїй завжди має міф. До того ж, міфологема характеризується *повторюваністю* (і не лише в літературі), *усталеною знаковою системою* змістів (її складовими, зокрема, є плачі, ритуальні дії, поминальні трапези, формальна ознака гори, кістки, предмети небіжчика тощо), *семантичною тяглістю* (знаки-змісти відтворюються, хоча й не у всій сукупності, багатьма романтиками, до та й після них), засвідчена *в практиці багатьох* письменників, утворює своєрідну *циклічність* літератури, – тобто має всі прикмети архетипу. Циклізуюча дія міфологеми в літературі навряд чи була усвідомлювана самими її творцями, але вони повсякчас повертають свідомість читача до минувщини, до архаїки часом набагато глибиннішої, ніж та, на яку самі сподівались.

⁸⁸ Юнг Карл Густав. Бог и бессознательное. – М.: «Олимп», 1998. – С.172.

⁸⁹ Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. – К.: Гос. Биб-ка Украины для юношества, 1996. – С.97.

Міфологемне значення має в першому виданні „Кобзаря”, наприклад, образ могили, який в подальшій творчості Шевченка буде настільки актуалізований, що посяде провідне місце в системі його авторських міфологем. Отже, на могилі сидить Перебендя, могила згадується в поезії „До Основ’яненка” („Співай же їм, мій голубе! Про Січ, про могили – Коли яку насипали, Кого положили...” [95]), вона згадується в творі „Іван Підкова” („Високії ті могили, – Чорніють, як гори”[100]), в „Тарасова ніч” („Сине море твої гори, Високі могили...” [110]), в „Думи мої, думи мої” („І могили – гори...” [8]), в «Катерині» («Вилле сльози на могилу – Серденько спочине...» [62]), і «Тополі» («Чабан вранці з сопілкою Сяде на могили» [72]). Тільки один твір першого видання «Кобзаря» не містить згадку про могилу – «Думка» («Нащо мені чорні брови»). Повторюваність міфологеми могили з розширенням її змісту (аж до сплюндрованої могили) притаманна не лише Шевченкові, а й всім поетам-романтикам. Архетипне значення *могили – домовини – потойбіччя – оживлення – циклічного обертання світу* кожного разу сприяє наверненню читача до історичної народної пам’яті, могила стає знаменням і погубленого сьогодення, і відродженого майбуття, тобто містить в собі семантику цих суперечливих процесів. Подібний логічний дисонанс мотивується архетипним походженням цього образу. Адже танатологічні архетипні уявлення наших предків утворювались на межі життя – смерті, тобто уявлення про остаточність смерті їм не було властиве, а тому сам архетип смерті завжди співіснував поруч з архетипом „життя” та „відродження”. Жажне потойбіччя в міфологемі могили покликає до актуалізації не лише танатологічні уявлення та пов’язану з ними образність поховального циклу, а й картини майбутнього життя, імпульс до відродження. Зберігаючи архетипне значення життєствердження в семантиці могили, романтики, в тому числі й Шевченко, ніколи й ніде його не

мотивують, спираючись на етнічне позитивне бачення потойбіччя, збережене в архетипах масового несвідомого.

Тематичний архетип у Т. Шевченка має стійкі характеристики завдяки його приналежності до сфери етнічної свідомості, до первнів міфу (біблійного й язичницького) й української ментальної образосфери як суто художнього світобачення. Архетипові структури Шевченка ніколи не мали б такої популярності в середовищі українських письменників, якби не їхня укоріненість у етнопсихології та культурі, якби не спаткоємна тяглість його поетичної змістовності та нахил до повістування від імені „маси”, „вустами кобзаря”, – вічного носія національної істини й оборонця цих же первнів українського міфу. Невичерпність змістовності текстів Шевченка як міфологемного імпліцитного голосу зумовлена невичерпністю самих міфологічних значень, їх невинним розвитком, розростанням, зокрема, і у нашій свідомості. Міфологемний рівень тематичного розвитку „Кобзаря” Тараса Шевченка, мабуть, слід визнати за найбільш продуктивний.

Кожен породжений Т. Шевченком тематичний первінь є конгломератом багатьох складових, зокрема, він становить і архетиповий образ, і сюжет, і жанр, і принцип водночас (тобто має ознаки платонівського ейдосу). Відомо, що архетип давніший за культуру, отже, література як частина культури, прагне привласнити архетип, зробити його частиною традиції – з наміром періодичного відтворення. *Тож літературні архетипи, як би ми не намагалися інтерпретувати їх з оглядом на вічність колективного несвідомого, все ж суттєво відрізняються від архетипів психологічних тим, що передбачають повторюваність у формі знаків, які компліюються в різних співвідношеннях та взаємозв'язках.* Усталеність знакової системи літератури, як і літературознавства, не потребує достеменного відтворення архетипу, кожного разу маючи справу з відповідно

організованими знаковими системами, якими можуть бути, зокрема, і тематичні елементи. Первісний архетип, закладений в несвідомості етнічно не ідентифікованої і позачасової особистості, представлений також і в творчості Т. Шевченка, однією з його ознак є відсутність межі чи переходу від живого до неживого, від людського – до тваринного й рослинного (як то бачимо у баладі «Тополя»). З часом архетипові образи у поета етнічно розфарбовуються, стають виразно пробіблийними чи проукраїнськими, ойкуменічно детермінованими.

Ми можемо навіть говорити про архетипну типологію біблійних образів, мотивів, тем як у творчості Тараса Шевченка, так і значно ширше, стосовно всієї української літератури, адже антропогенез не може не стосуватися сфери ілюзії, де й перебуває вся культура, навища з утопій світу. Отже, мотивація художніх структур Шевченка може бути здійснена на кількох рівнях його ж художнього простору, де первісне колективне несвідоме як архетипна сфера становить перший, початковий рівень свідомісного сприйняття тексту, а далі йде розгалужена система знакових рівнів, кожен з яких має більш пізню мотивацію, але виструнчується за єдиним авторським принципом. М. Каган зазначав: «Генетичний підхід дозволяє встановити, що від початку, в ході становлення культури, при переході від інстинктивно-біологічного способу регуляції людської діяльності до ціннісно-орієнтованого виникла єдина ціннісна антитеза – недиференційовані ізсередини позитивні й негативні оцінки свідомістю всього суцього. В сучасній мові немає для них навіть адекватних понять...»⁹⁰. Така інтуїтивно орієнтована художність іє найбільш властивою поету.

Частково ця інформація зберігається в біблійних архетипах, таких притаманних Шевченкові. Біблійна архетипіка спостерігається насамперед у «Перебенді», де екстатичне

⁹⁰ Каган М.С. Философия культуры. – СПб., 1996. – С.232.

натхнення героя межує з „називанням без слів”, з народженням позавербальної (довербальної чи надвербальної – не беруся встановлювати, бо хто може запевнити правомірність хоча б якоїсь) схеми вираження; він чітко поділяє свою мудрість на ту, яку можна сказати народові, й ту, яку можна сказати лише Богові. Комплекс безсловесності Перебенді як пророка, отже, може бути мотивований цими глибинними антропо- та культурогенетичними характеристиками української естетосфери.

Проблема таємної мови у Шевченка обертається проблемою мови пророка, але за архетипом «невисловленого» або «замовчуваного» слова вона сягає також глибинної психології. Нагадаю цікаві спостереження М. Еліаде: „Найчистіший поетичний акт є пробою сотворення нової поетичної мови на основі внутрішнього переживання, яке – як і екстаз чи релігійне натхнення первісних людей – відкриває найбільш глибинне в речах. Саме з цього роду мовних утворень, що стали можливими завдяки передестетичному „натхненню”, викристалізувались пізніше „таємні мови” містиків та традиційні алегоричні мови”⁹¹. Таким же шляхом поняття «таємної мови» та «утаємненого знання» потрапляє у християнство як в одну з найбільших кодових систем нашої цивілізації. Шевченко ж навчається у Біблії⁹², отже переймає таємне біблійне слово як своєрідний зразок, знак, архетип «безсловесного називання». «Таємна мова» Перебенді не лише увиразнює в ньому пророка, а й підносить вагомість істини, архетипну ознаку подібного кодування сутнісного. Внутрішня

⁹¹ Элиаде Мирча. Шаманизм. Архаические техники экстаза. – К.: «София», 1998. – С.378.

⁹² Див. про християнський архетип: Эдингер Эдвард Ф. Христианский архетип. Юнгианское исследование жизни Христа. Аналитическая психология. – М.: ИНФРА – М, 2000. – 92 с.; Його ж: Эго и архетип: Индивидуация и религиозная функция психического. – М.: Pentagraphic, ltd, 2000. – 264 с.

романтична орієнтація на вироблення Нового Євангелія спрацьовує вже в ранніх творах Шевченка саме через утворення «таємної мови» пророка Перебенді. Кобзар з «Тарасової ночі» також посвячений у «таємну мову», він знає те, що приховують могили. Архетип існує не як уявлення, а лише як можливість певного уявлення, отже, сам по собі він ніколи не може стати об'єктом художнього кодування, спричиняючись до утворення парадигми значень, він лишається незайманим. Тож у Шевченковому варіанті «таємної мови» «невисловленість до кінця» стає принципом творення змісту, принципом нарощування схеми діянь пророка, коли він з мовчазного образу Перебенді, стає відверто громогласним, як в «Єретикові». «Таємна мова» стає сферою експериментування над синтезом літературного типажа досконалої людини⁹³.

З концептом «таємної мови» у раннього Шевченка межує концепт «таємного знання». Якщо «таємна мова» – то ознака богообраності персонажа, то «таємне знання» свідчить про глибинну міфогенну властивість зображуваного образу. Таке «таємне знання» не завжди у Шевченка є ознакою богообраності, часом навпаки, демонологічною ознакою, що за логікою сюжету приводить героїню чи героя до фізичного винищення чи перетворення, як то ми маємо в баладі «Тополя». „Таємне знання” чарівниці (бабусі з балади „Тополя”) відсилає уяву до язичницьких ворожінь, частково збережених у казці, до символічного значення трикратної повторюваності магічної дії тощо. Відтворюючи світ своєрідного табу („Та ще, чуєш, не хрестися – Бо все піде в воду...”⁹⁴), наголошуючи тим самим на вивільненні від християнського впливу, поет заставляє читача повірити в реальність магічного закляття, а отже, відсилає його

⁹³ Див. про це докладніше: Закревський В.Е. Архетип досконалої людини як феномен суспільної свідомості / Автореферат... канд. філол. наук. – Одеса, 2002. – 19 с.

⁹⁴ Шевченко Т. Кобзарь. – СПб.: Типография Е.Фишера, 1840. – С.79.

у довербальну епоху образотворення. Умовність перетворення дівчини на тополю поглинається у даному випадку семантикою циклізації буття як всесвітнього коловороту, правдоподібність зображуваного існує лише в аспекті цього архетипу світового руху, та ще вочевидь, під впливом фольклорного пандетермінізму.

Серед творів першого видання „Кобзаря” більшість демонструє приналежність до цієї довербальної доби людської культури, зокрема, „Думка”. Сам по собі жанр думки становить своєрідну проблему теоретичної поетики, оскільки його витoki до цього часу виразно ніким не були окреслені, тож можливо архетипна критика зможе пролити світло на цю проблему. „Думка” („Нащо мені чорні брови”) є медитацією на любовну тему. Отже, це не проста розповідь про трагедію нещасливого кохання, а змалювання поруйнованого світу особистості, яка у своєму палючому почутті дійшла краю. Це емоційно-словесна копія любовного відчаю. Тож емоційна змістовна основа поезії виразно вказує на такі ознаки: 1) сирітство, 2) відчай, 3) самотність, 4) серце плаче, 5) очі плачуть, 6) марно пропадає життя, 7) чужі. Ці змістовні компоненти будуть повторюватись і далі в медитаціях Шевченка жанрового типу думки. Але є в цій першій думці поета компонент, який власне й утворює специфіку жанру, і буде тематично розвиватися у даному жанрі, – це вітер, символ згортання простору, символ циклізації життєвої сили й просторово-часових характеристик світу:

Плач же, серце! Плачте, очі!

Поки не занули,

Голосніше, жалібніше,

Щоб вітри почули,

Щоб понесли, буйнесенькі,

За синєє море

Чорнявому, зрадливому

На лютеє горе⁹⁵.

Несвідоме звернення до архетипу-стихії вітру Шевченком нав'яне, безперечно, фольклорною традицією. Це усталена, так би мовити, змістовність, багатократно повторювана у культурі, зокрема і в українській, як у писемній, так і в усній. Такою ж характеристикою повторюваності в культурних кодах наділені й всі змістовні складові „Думки”. Фактично, авторське „я” тут проступає лише на рівні композиційної структури. Дана поезія заснована на емоційно-чуттєвій інтерпретації архетипів стихії (вітер, море) та монарності (сльози, серце, плач, сум тощо) і жодних нових змістовних компонентів не має. Проте сучасники Шевченка сприймали цей твір як принципове новоутворення. Чому? Тому, що такої чисельності архетипів в одному літературному творі до нього ще ніколи не було заявлено. „Думка” ніби опиралася на приховану в художній свідомості сучасників архетиповість використаних образів, вона утворює новітній міф про нестерпність нещасливого кохання, але на засадах старовинних кодів світовідчуття. Давність цих кодів навряд чи була усвідомлювана й самим поетом, і його читачами.

Архетип як колективний універсальний патерн є основним змістом міфології Шевченка. Написане ним йому ж і не належить, лише нумінозний (тобто, глибоко емоційно пережито) слід явища лишає відтиск автора на собі. Кодова система Шевченка-поета передає *інстинкти українського етносу* в дивовижній чистоті їх вираження. Інстинкт як певна структура поведінки є тілесним вираженням архетипу. Шевченкова Катерина тому яскравий зразок. Вона діє за законами етнічних інстинктів, навіть помирає, несвідомо узгоджуючи власну смерть з вироком громади. Класична „популяція” утоплениць в українському романтизмі й далі в

⁹⁵ Там само. – С.87.

літературі є ні чим іншим, як формою розвитку архетипної теми покритки, чи просто зневаженої, ображеної жінки. Про архетиповість жіночих образів Шевченка взагалі можна говорити багато.

З огляду на існуючу тематичну повторюваність (чи то теми козака, чи то теми кобзаря, чи то теми покритки), можна твердити, що в основі будь-якої літературної традиції проглядає певний архетип, і він, будучи невловимим, лишаючись поза знаковими системами, в тому числі й літературними, становить все ж ту єдино тривку ознаку культурогенезу, на якій можливо будувати літературознавство як систему тем, як методологію. Використання одного й того самого архетипу в різних творах породжує різні образи і процес такого образотворення не припиняється романтиками, які прагнуть до абсолютної духовності, а оприявлення архетипу не буває абсолютним, звідси варіації тем – мотивів – образів стають чисельними.

Архетипне значення першого видання „Кобзаря” Тараса Шевченка полягає у незумисному оживленні поетом архаїчних форм мислення, його поезія ніби заговорила від імені етнічного загалу в реєстрі його глибинних почувань та загостреного містичного загальнолюдського світобачення. В художньому творі все є імітацією, але й архетип є прототипом для імітації, байдуже, усвідомлюваним чи ні. Шевченкові архетипи як прототипи художньої імітації переважно були ним не усвідомленими, але від цього вони не втрачають актуальності. Посилаючись на М. Еліаде, нагадаємо, що „будь-який предмет і будь-яка дія стають реальними лише тоді, коли вони імітують або повторюють певний архетип”⁹⁶. Наголосимо, що архетипи цивілізованої людини, нового часу засновані на сакральному. Міфологізація трансцендентного (сакрального) – специфічна

⁹⁶ Элиаде Мирче. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб.: «Алетейя», 1998. – С.56.

ознака романтичного художнього мислення. Повернення до сакрального зразка (Ісус Христос, Марія, Божественний Абсолют) становить сутність архетипної образності романтизму. Ідея повернення, повторюваності в архетипі актуалізована була в наш час М. Еліаде, але зауважимо, що вже у Платона знаходимо концепцію пригадування душею колишнього доторкання до божественного як взірця для сущого за законом Адрастеї: „...Душа, що бувала супутницею Бога і бачила хоч частку істини, буде благополучною аж до наступного колообігу, і, якщо вона здатна здійснювати це завжди, вона завжди буде непошкодженою”⁹⁷. Стихійний романтичний платонізм, власне, був притаманний і Шевченкові.

Отже, за Платоном, в основі творення як бесконечного акту життєдіяльності людини лежить сакральний взірець, який душа спостерігала, коли перебувала в божественному доторканні. Ідея круговерті сутнісного становила квінтесенцію елліністичної філософії. Зокрема, в системі світобачення стоїків передбачалось періодичне повернення до архетипів сакральної структури світу через певні цикли розвитку: „Коли досягається нарешті цикл, відбувається Світова Пожежа, і тоді Божественний Вогонь або Бог вбирає в себе всі речі та залишається на деякий час у самотності, стурбований своїми власними думками. Потім весь процес починається спочатку; відбувається **апокатастасис** ⁹⁸, відновлення всіх речей, яке означає, що весь попередній всесвіт повторює себе знову з точністю до кожної деталі і кожної події...”⁹⁹. Отже, в основі круговерті сущого покладено архетипи божественного, істотні й незмінні апіорні структури світобудови, які визначають **усе** в

⁹⁷ Платон. Федр // Федон, Пир, Федр, Парменид. – М.: «Мисль», 1999. – С.157.

⁹⁸ Апокатастасис – грец. *ἀποκατάστασις* – відновлення, відродження.

⁹⁹ Армстронг Артур Х. Истоки христианского богословия. Введение в античную философию. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2003. – С.139.

світі, який творить людина, бо й сама вона є породженням сакрального прообразу, навіть її чуттєва сфера.

Тож архетиповими в «Кобзарі» Шевченка є навіть відтворювані почуття, де провідним та найбільш наснаженим є страждання. Характерно, що шевченківський концепт страждання утворюється як накладання архаїчної форми його імітації та традиції християнства. „Катерина” тяжіє до міфогенного відтворення страждання, оскільки в ній домінує всезагальне прагнення будь-що позбутися його в коловороті часу та подій, концептуальність страждання спирається у цьому випадку на уявлення його плинності, обов’язкової перехідності, минулості, бо „все йде, все минає”; у цьому одвічному коловороті людського життя „проминальність” страждання така ж невідворотна, як і щастя, що, до речі, й переживає Катерина. Для героїні страждання не долається за допомогою сакрального архетипу його подолання, існуючого у християнстві і пов’язаного з подвигом Ісуса, вона чинить самогубство, вороже християнству. Але в системі більш архаїчних архетипів страждання героїні ідентифікується як позитивна норма перетворення у коловороті життя. Ми не замислюємося звідки береться зміст „позитивності” Катерини, ми приймаємо його як даність, але у системі архетипної критики подібна характерологія героїні одержує мотивацію та міфопоетичне підґрунтя. Тобто ми говоримо про ті аспекти змістовності першого видання „Кобзаря”, які зазвичай були неназваними як самодостатні первні художнього змісту. Хоча все у творі має наслідки й тяглість у майбуття.

Вчинений Катериною гріх Шевченко „тиражує” в низці творів протягом життя, обертаючи його символічні значення все більше до сакрального наслідування притаманного людству, його покритки все більше стають схожими на Богоматір, аж поки й вона не осмислюється покриткою у поемі „Марія”. Отже, шевченківський архетип покритки, страждання та численні інші

творються в момент становлення сучасності, їхня ідеологія прив'язана до сьогодення поета. Тож поширена думка про те, що архетип – це успадковане колективне несвідоме, архаїчне за своєю природою – є помилковою. Архетипи здатні утворюватись знову й знову в залежності від видозмін людського існування, проблематики суспільного існування, уміння інтерпретувати хаос і космос, людину й аноргічну¹⁰⁰ речовину як цілісність. Якщо образ повстає супроти історії, супроти лінійного часу, як зараз модно говорити, якщо в його концептуальності не утримується пам'ять про події та історичні особистості, тим паче про індивідуальне страждання, тобто він набуває рис всезагальності, проектується на масу і має там низку відповідників, то такий образ має всі підстави називатися архетипом у літературознавчому сенсі, оскільки він акумулює змістовність незмінного в потоці сущого, він сакралізується, своєрідно повторюючи сакральну історію людства, що є провідною ознакою архетипового образу. Шевченкові покритки та кобзарі проходять саме такий шлях. Такий образ поступово все більше характеризується ознаками сакрального прототипу, які можуть передаватися через: 1) архетипну зовнішність, 2) архетипні вчинки, 3) архетипну природність (своєрідне середовище) як неподільність хаосу й порядку.

Якщо взяти до аналізу твори Шевченка написані на героїко-патріотичному струмені «пригадування» славного минулого («Іван Підкова»), то тут також виявимо тяжіння до міфологізації сакрального взірця, яким у даному випадку проступає архетип героя-деміурга, поданий на стадії «виходу». Тут ми користуємось схемою Джозефа Кемпбелла¹⁰¹, за якою

¹⁰⁰ Аноргічна речовина – термін, використаний філософом-романтиком Данилою Велланським у книзі “Пролозія до медицини як основоположної науки” (СПб., 1805). Означає – неорганічна речовина.

¹⁰¹ Див.: Кэмпбелл Джозеф. Герой с тысячьо лицами. Миф. Архетип. Бессознательное. – К.: «София», 1997. – 335 с.

архетип реалізується через мономіф, що має своїм ядром вихід – ініціацію – відродження. Шевченківський змістовний ряд обмежений «виходом»: Іван Підкова з групою козаків вирушає на човнах, але подальші події не описані, твір обривається на цьому. Ініціація у цьому аспекті як сфера випробувань персонажа-деміурга, не розвивається. Проте наявна схема міфологізації трансцендентного – герой змальований у героїкопатетичному аспекті, його велична постать «зависає» над світом, над простором і часом. У наступних творах Шевченко повернеться до архетипу героя-деміурга, наприклад, у «Гайдамаках», в «Єретикові», щоб вивершити змістовний ряд даного мономіфу. Тема поезії «Іван Підкова» – в актуалізації етнічної свідомості через колишній подвиг народного героя. Звичайно, архетип – позаідеологічне явище, обернення його в царину ідеології – акт шевченківської індивідуалізації.

З метою політичної екстракції (доведення до свідомості) написано також «Тарасову ніч». Емоційною домінантою даного твору є туга, в реєстрі Донченко і Романенка покласифікована як «візантійський архетип монарності», успадкований українцями в часи Київської Русі. Цей архетип започаткував в українській літературі тематичний ряд героїкопатетичних творів, семантика яких заснована не на прямій міфологізації сакрального, а на міфологізації та сакралізації, наприклад, етнічного стереотипу характерника (ним виступає Тарас Трясило), втіленого взірця національної борні за волю. Християнський цикл відродження, зупиняється у цьому разі на етапі випробувань, смерть козацтва не заступило його наступне відродження, трагедійність ситуації в тому і полягає, що послідовність мономіфу не вивершена. З точки зору архетипної будови, текст «Тарасової ночі» є тільки фрагментом циклічної історії світу. Тужливі мотиви, зокрема втрати віри, пов'язані, отже, з сучасною сюжетною недобудовою архетипового мотиву.

Т. Шевченко не лише використав існуючі архетипи, а й спромігся поринути у світ їх синтезу, своєрідними здобутками його творчості можна вважати утворення таких літературних архетипів, як покритка, кобзар, сиротина, пророк. Людська діяльність легітимізується, набуває правомірності, коли через неї проступає божественна модель-прототип. Еволюція творчості Т. Шевченка пов'язана у першу чергу з його прагненням ближче підійти до сакрального прототипу, наголосити на богоподібних ознаках людського існування, на божественному його сенсі. Його архетипи становлять водночас і відтворюваний сакральний зразок як повернення до вічного часу архаїчного буття, так і літературний канон романтичного типу, який провокує українську літературу до одвічного повернення у царину архетипів. Урешті, якщо придивитися пильно до поезики Т. Шевченка, то в ній нічого не залишиться, окрім всезагального, масового, притаманного колективній свідомості та несвідомості. Адже фактично він не творить оказіоналістичну образність подібно до Е. Т. А. Гофмана чи Ш. Бодлера, а говорить від імені невлливої неспізнаної до кінця народної душі. Архетип як незумисна форма маніфестації несвідомого у Т. Шевченка пояснює причетність його художніх утворень до масової, народної, культури, але й, разом з тим, повністю змінює канонічну схему аналітики шевченківського спадку. Адже зводити творчість поета лише до авторського міфу, або лише до народнопоетичної традиції – означає збіднювати її, оскільки при цьому лишається невичерпаною інтуїтивна архетипна змістовність його спадку.

3.2. ОНІРИЧНА ПОЕТИКА «ДНЕВНИКА» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА¹⁰²

Онiричні дослідження в літературознавстві стають дедалі більш популярними, створюючи панораму містичного простору художнього твору, актуалізуючи втаємничену ідіостилістику, особливо криптограматичні одиниці письма. Холотропні плани художності (фрагменти снів, марень, гіпнотичних та наркотичних станів, божевілля, сомнамбулізму, візіонерства тощо) як своєрідна мізансцена промовляють до читача у формі невиразних знаків, аналітика яких до цього часу недостатньо розроблена, а отже, є актуалізованим простором теоретичної схеми літератури. З кожним новим хронологічним періодом літературознавства з'являються й нові стратегії оніричної аналітики, простір містичного набуває конкретного вираження. Література давно стала свідченням холотропних станів, в яких „зміст колективного несвідомого стає досяжним для свідомого переживання”¹⁰³. Дослідження холотропних станів за літературними текстами як художніми свідченнями присутності ірреального й становить основу онірокритуки.

Однією з центральних проблем літературознавчої онірокритуки є її достовірність. Як і кожна аналітична стратегія літературознавства, онірокритука має свою термінологічну й понятійно-категоріальну структуру, яка може бути достовірною лише у межах оніропростору художнього тексту. Отже, основним завданням у системі цієї критики є відшукування

¹⁰² Вперше стаття опублікована: Бовсунівська Тетяна. Онiрична поетика “Дневника” Тараса Шевченка // Дивослово. – 2003 – № 3. – С.4-7. До цього тексту також додано статтю: Бовсунівська Тетяна. Достовірність онірокритуки та її постмодерні стратегії // Сучасні літературознавчі студії. – Вип.1: Онiрична парадигма світової літератури. – К.: КНЛУ, 2004. – № 1. – С.14-22.

¹⁰³ Гроф Станислав. Космическая игра. Исследование рубежей человеческого сознания. – М.: Изд-во Трансперсонального ин-та, 1997. – С.25.

меж, властивостей та параметрів такого оніропростору. Від того, наскільки ці властивості оніропростору ми визначимо точно у відповідності до критеріології художнього твору залежить й достовірність знаково-значеннєвої структури оніропростору, який характеризується.

Звідси *властивості* оніропростору можуть бути такими:

1) природньо-об'єктивізованими, тобто зіпертими на реальний досвід достовірності матеріального світу в його речовинності, тяглості, міцності тощо; 2) казково-фантастичними на основі індивідуальних фантазмів автора та узгоджено з внутрішньою логікою розвитку персонажа, який стає провідником цих фрагментів у творі; 3) містико-кризологічними, тобто утвореними на основі певних систем містичної інтерпретації картини світу, як то: містеріальні, спіритуальні культу, магія, окультизм, в тому числі й онірокритика як наука про тлумачення снів, наприклад Артемідора Далдіанського. При цій властивості оніропростору він переводить персонаж у кризологічний статус умовно-втраємниченого випробування, посвяченість у сенс якого не усвідомлює часом навіть сам герой.

Параметри оніропростору визначаються за можливостями його холотропної тяглості, тобто в залежності від того, який оніричний статус простору заявлено (бажевілля чи сновидіння, марення чи гіпнотичний стан, візіонерські картини чи сомнамбулічні блукання) можна виявити й деякі особливості цього містичного просторово-часового утворення. 1) Такий оніропростір може мати нахил до ущільнення – мінімізація – з метою виявлення зменшеного масштабу як обжитого містичного топосу з притаманними йому властивостями. 2) Навпаки, можемо спостерігати також нахил до космізму, збільшення масштабності до безмежжя всесвіту тощо. 3) Третій варіант пов'язаний з містичним обживанням реального простору, або такого, який від початку мислиться персонажем знайомими та обжитим. 4) Крім того, параметри оніропростору включають

викривлені зображення предметів та людей, гротескні за своєю природою, які, фактично, й становлять естетичну сутність більшості оніричних фрагментів тексту.

До вагомих параметрів оніропростору належить також **час**. Ще Карл дю Прель зазначав, що людина має дві свідомості, „емпіричну, з її фізіологічною мірою часу, і трансцендентальну, з її особливою мірою часу”¹⁰⁴. Ця “особлива міра часу” притаманна оніричній сфері людського буття, в який трансцендентне проступає хоча і в зримих формах, але ірреального образу. Сон як відчуження людини від себе самої й споглядання себе як Іншого є сферою дидактичного розвитку відчуття трансцендентного кожною людиною. Час у оніропросторі є динамічним, може миттєво прискорюватись, як і навпаки, уповільнюватись, що, врешті, залежить лише від активності переживання героєм (чи групи) подій сну. Час у оніропросторі є настільки неконтрольованою категорією, що аналіз часопросторових змін у художньому фрагменті якогось видіння чи марення може дати кілька часових векторів і водночас жодного ймовірно реалістичного.

Межі оніропростору в художньому творі визначаються не так просто, як це може видатися на перший погляд, оскільки, наприклад, описуваний автором сон персонажа не можна вважати завершеним після того, як персонаж прокидається, адже його сприйняття світу, навіяне сном, подовжується на зриму реальність його буття, а отже, поетика оніричного продовжує діяти на просторі, який не належить до так званого „оніропростору художнього твору”. *Визначення меж оніропростору і меж дії поетики оніричного в художній практиці світової літератури завжди виявляє їхню певну нетотожність.*

Сфера онірокритики в літературознавстві, отже, є сферою опанування містичною змістовністю художнього твору,

¹⁰⁴ Прель Карл дю. Философия мистики, или двойственность человеческого существа. – М.: “Refl-book”, 1995. – С.71.

яка сама по собі невичерпна. Теоретичне осмислення містичного компонента художнього твору стало можливим за умови появи нових принципів інтерпретації тексту. Онірокритика є практикою й методикою вивчення містичного компонента в літературному твору так само, як містерія є практикою й методикою стосовно релігійного одкровення, посвячення в таємниці божественного. Онірокритика є містерією літературознавства і має специфіку доторкання до архетипу, що у свою чергу й забезпечує „реальність” нашого оніричного досвіду, за словами М. Еліаде, „будь-який предмет і будь-яка дія стають реальними тільки тоді, коли вони імітують або повторюють якийсь архетип”¹⁰⁵. Тож достовірність онірокритики визначається характером і наявністю наслідуваного архетипу, який у свою чергу є поняттям надпредметним і об’єктивним змістом не наповненим, який існує всупереч матеріалістичній системі естетики. Архетип як *присутність* „колективного несвідомого” в зримих образних структурах ніколи не буває представленим у чистому вигляді, а отже, й будь-який тип літературознавчої критики, заснованої на оперуванні архетипом, успадковує й цю його властивість. Онірокритика достовірна настільки, наскільки достовірними є наші містичні відчуття, холотропні стани тощо. Довести беззмістовність онірокритики можна лише шляхом доведення абсурдності містики.

Архетип як прототип імітації оніричного образу (за А. Менегетті) стає його базовим змістовним ядром, але не конкретним значеннєвим втіленням. У давнину весь простір мислився людьми не як мирський, а як сакральний, а отже, все, що потрапляло в сні й марення такої людини осмислювалось як частина божественного одкровення, як посвята в таємниці світу

¹⁰⁵ Еліаде Мирче. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб.: «Алетейя», 1998. – С.56.

з ласки Бога. Сучасна людина виокремила мирський простір від сакрального, але чи змогла вона подолати залежність від божественної визначеності сущого? Ця залежність і проглядає в прагненні інтерпретувати сферу містичного як обжиту побутову сферу, де поетика оніричного й поетика життійного зливаються в єдиній умовності, яка може бути ідентифікована як „майбутнє” і „минуле” водночас. Постмодерна людина звикла прагматично й точно визначати час й місцезнаходження, не припускаючи жодних фантастичних викривлень власної життєдіяльності, і в той же час, вона з платонічною незайманістю оберігає власні сни від реальності, визначаючи їх від початку як сферу містики, ірреального. Процес екстракції (доведення до усвідомлення) закономірностей сновидінь чи марень є актом утворення міфології постмодерного типу, адже винайдення закономірного в образних формах втіленого трансцендентного як видіння є незаперечною сферою міфології й оніричного. В літературі обертання сюжетів та образів, породжених видіннями трансцендентного, безпосередньо пов'язане з словесно-знаковим їх втіленням, а отже, архетип як прототип наслідування здобувається на словесне вираження, на певну словесну формулу, часом навіть доволі рельєфний замальовок. Нагадаю думку Дж. Хіллмана: „Сутність словесних образів полягає в тому, що вони звільнені від світу, який сприймається, і вивільняють нас від нього. Вони супроводять свідомість додому, до її поетичної основи, до імагінального”¹⁰⁶. А. Менегетті твердив, що образи створюють феноменальну реальність і що „вся сфера імагогії охоплює передвербальну післядію”¹⁰⁷. Наведене ним визначення сфери імагінального можна вважати універсальним для нашого часу визначенням містики в цілому. Новітнє розуміння

¹⁰⁶ Хіллман Джеймс. Исцеляющий вымысел. – СПб.: Б.С.К., 1997. – С.61.

¹⁰⁷ Менегетти Антонио. Образ и бессознательное. – М.: ННБФ „Онтопсихология”, 2000. – С.270.

оніропростору, скореговане онтопсихологією та архетипною критикою, представляє сферу містичного пізнаною. Існують методики проникнення до оніричної сфери та її впорядкування.

Наприклад, критерії наукової інтерпретації сновидінь найактивніше розроблялися в психоаналізі, зокрема, один із пізніх його представників, Ф. Шпехт¹⁰⁸ висунув найбільш складну систему категорій порядку аналітики сну: 1) опис попередньої констеляції; 2) застосування правил інтерпретації; 3) повідомлення про вільні асоціації пацієнта; 4) опис контрмотивів; 5) розгляд різних бажань сновидіння; 6) обґрунтування вибору правильної інтерпретації; 7) розробка інтерпретації; 8) їхній вплив¹⁰⁹. Найпростішу схему запропонував Г. Людерс¹¹⁰, який поділяє сни на 1) про себе; 2) про інших. Оніричний фрагмент художнього тексту може ідентифікуватися як один із етапів реалізації чи аналітики сну. Своєрідність оніричного фрагменту полягає у тому, що він свідомо інтерпретується автором, а отже може репрезентувати сновидний стан (як і будь-який інший холотропний) не послідовно і не повністю передавати зміст самого сновидіння. Авторська воля у цьому разі постає як своєрідний код письменницької позиції, завуальований у оніричну умовність.

Паралогічність оніричних фрагментів тексту зовсім не є його усталеною ознакою. Оніричний аспект літератури зовсім не виключає логоцентричного. В оніропросторі логос реалізується як образ ідеї, оскільки „логоси з’являються внаслідок споглядання Душею Розуму”¹¹¹, то специфіка сну також підлягає такому визначенню, а отже, сновидіння може витлумачуватись

¹⁰⁸ Шпехт (Specht) Франц (1888-1949, Німеччина).

¹⁰⁹ Томэ Хельмут, Кэхеле Хорст. Интерпретация сновидений // Современный психоанализ. – М.: Изд. группа «Прогресс», 1996. – С.207-245.

¹¹⁰ Людерс (Lüders) Генріх (1869-1943, Німеччина).

¹¹¹ Ситников А.В. Философия Плотина и Патристика о происхождении космоса // Вопросы литературы. – М., 2000. – № 8. – С.124.

як “форма споглядання душею розуму”. Буття може бути пізнане розумовими зусиллями, небуття – лише за рахунок переживання, відчуття його¹¹². Сон може розглядатися (як і інші холотропні стани) як форма перетворення небуття-для-нас на буття-для-нас. Образи снів у літературній практиці мають таку саму природу, як і художній символ, тобто утворюються на межі конкретики певного зримого образу чи враження – та спогаду чи містичного досвіду (наприклад, християнського). Е. Кассіер зауважував: „Мисленню приписується особлива функція, яка полягає в тому, що воно зіставляє певне наявне переживання з відомим минулим враженням та визнає їх у певному відношенні тотожними. Цей синтез, який пов’язує і об’єднує два розірваних у часі стани свідомості, не має ніякого чуттєвого корелята в самих порівнюваних переживаннях”¹¹³. Таким чином, акт зіставлення уві сні не має визначеності й спрямованості, залежить лише від несвідомих процесів розумової діяльності, тобто символіка сну не може бути визначена тотожною літературній символіці, вона мусить мати власну мотиваційну базу, власну логіку розгортання змісту. Все, що до цього часу було написано про художній символ, не може задовольнити онірокритуку, оскільки не містить мотиваційної бази сновидіння чи іншого холотропного стану. Поняття функції та субстанції як провідних складників символу, при цьому висвітлює лише некерованість фантастичних картин сну, а не їх логічну впорядкованість. Сон в літературі набуває певної впорядкованості, стає кодом утаємниченого від персонажа майбутнього чи минулого, але часто не прочитується самим персонажем.

¹¹² Див.: Каган М. С. *Метаморфозы бытия и небытия. К постановке проблемы* // *Вопросы философии*. – М., 2001. – № 6. – С.52-67.

¹¹³ Кассирер Эрнест. *Познание и действительность. Понятие о субстанции и понятие о функции*. – СПб., 1912. – С.25.

Романтичний символ за свою основу мав зримий фольклорний образ та езотеричну семантику християнства, яка на нього накладалась; натомість у символізмі маємо такі два боки змістовності символу як випадковий зоровий образ + індивідуальний езотеричний досвід письменника поза визначеністю категоріями добра і зла, демонічного й божественного. Символізація в літературному сні відбувається, по-перше, часто як розгорнена картина символу, щось на зразок „реалізації символу”; по-друге, як акт містифікації реальності з утаємниченим значенням. Яким чином можна систематизувати оніричні символи? Звернімося для початку до книги А. Ханзена-Льове „Російський символізм”, в якій він пропонує градацію символу: 1) демонічний символізм, 2) міфопоетичний символізм, 3) гротескно-карнавальний символізм, 4) метасимволізм¹¹⁴. Можна прийняти цей поділ як доречний, але природу літературного сну така градація не задовольняє, оскільки сон корельований до архетипів (колективного несвідомого) людського мислення, які й відіграють роль площини містифікації сущого. М. Рубцов спостеріг: „Символ – це вираження, це маніфестація визначаючих енергій образу світу, структура ж символів певної культурної спільності – це парадигма їхньої духовно-практичної життєдіяльності”¹¹⁵. Якщо звичайний символ є залежним від того часу, в якому він породжений, то специфіка символіки снів полягає в тому, що така залежність не проглядає як певна закономірність, більше того онірична символіка завжди оперує часом довільно, прагне до утворення позачасових знаків письма. Наприклад, сон персонажа доби постмодерну може сягати магічних заклять та ритуалів доби середньовіччя, актуальність яких в новітні часи

¹¹⁴ Див.: Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов и ранний символизм. – СПб.: Академический проект, 1999. – 417 с.

¹¹⁵ Рубцов Н.Н. Символ в искусстве и жизни. – М.: „Наука”, 1991. – С.64.

явно занепадає¹¹⁶. Зокрема, М. Гуска спостерегла, що „в українському модерні та авангарді простежується нова функція мистецтва – створення життя шляхом відновлення сакральності, визначаючи для художників їх теургічну роль”¹¹⁷. Тож вивчення такої оніричної символіки передбачає й ознайомлення з цими часом майже забутими пострадянською людиною актами містичного досвіду. Фактично, методики аналітики оніричної поетики художнього тексту не може існувати, оскільки містичний компонент такого оніропростору завжди виходить за межі конкретної систематизації літературознавства раціонального типу. Проте в межах естетики змісту, в тому числі й трансцендентального, така аналітика існує.

Сновидіння, як врешті й будь-який холотропний стан, в життєвій пратиці є заступником витісненого факту життя, байдуже бажаного а чи навпаки; в художньому творі сновидіння не може остаточно позбутись подібного значення, тому часом символіка сну приховує якусь “витіснену” авторську думку, приписувану персонажу: художній символ – замість вражаючої реальності; умовність художнього переживання символу – замість пригадування дійсного факту життя героя чи автора. Наприклад, щоденник Т. Шевченка засвідчує саме такого типу символіку.

Отже, захоплення читачів щоденником Т. Шевченка, відкриття ними поета – не пророка, а людини, сповненої пристрастей, помилок і маленьких радощів. При цьому читач звертає увагу на частоту “снозаписів”. Ідентифікуючи щоденник як перлину світової художності, повністю поділяючи читацький

¹¹⁶ Знание за пределами науки. Мистицизм, герметизм, астрология, алхимия, магия в интеллектуальных традициях I-XIV веков. – М.: Республика, 1996. – 443 с.

¹¹⁷ Гуска Марія. Проблема символу та архетипу у живопису українського модерну та авангарду // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2002. – № 1. – Серія мистецтвознавство. – С.8-13.

захват, пропоную поглянути на “снозаписи”, що в ньому є, як на специфічну форму інтертекстуальності, зумовлену піднесенням у добу романтизму актуальності всього утаємниченого, алогічного й сокровенного водночас. Якщо ж подивитися на український романтизм з погляду правомірності функціонування в ньому несвідомого компонента, то тут перед нами відкриються величезні простори образотворення переважно оніричного типу¹¹⁸ (сни, марення, сп’яніння тощо). Навіть такий яскравий документ доби романтизму, як “Дневник” Шевченка, містить низку записів про сни. Спробуємо відтворити їх у хронологічному порядку, щоб простежити динаміку наростання змісту.

Сон в “Дневнике” можна розглядати як варіант інакоказання, до речі, про яке й згадується в самому творі (“Читая подлинник, т.е. славянский перевод Апокалипсиса, приходит в голову, что апостол писал это откровение для своих неофитов известными им иносказаниями, с целью скрыть настоящий смысл проповеди от своих приставов”¹¹⁹). Ми також будемо співвідносити з «подлинником», адже характер почерку може нам повідомити таємниці поета¹²⁰. Т. Шевченко також

¹¹⁸ Термін давній, сягає “Онейрокритики” Артемідора (II ст. н.е.), за цією книгою створювалися сонники; особливо популярною була ця книга в добу Середньовіччя. За часів Відродження тлумачення снів стає одним із аспектів окультизму. Першу наукову спробу тлумачення снів здійснив З. Фрейд (“Тлумачення сновидінь”, СПб., 1900). Про термін “оніричний” у літературознавстві нашого часу див.: Спендель де Варда Д. Сон как элемент внутренней логики в произведениях М. Булгакова // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его ремени. – М., 1998. – С.304-311; Випасняк Н. Функціональність сновидінь у поемі Генріха Гейне “Німеччина. Зимова казка” // Романтизм у культурній генезі. – Дрогобич, 1998. – С.88-94 та ін;

¹¹⁹ Шевченко Т. Дневник. – М.: Изд-во худож. лит-ры, 1954. – С.211. Далі в тексті зазначаємо лише сторінку.

¹²⁰ Див. факсимільне видання: Шевченко Т. Дневник. Автобиография. Автографы. – К.: Наукова думка, 1972.

створив своєрідну кодову систему у вигляді ейдосів, які не завжди однозначно прочитуються сучасниками, тому спробуємо декодувати текст «Дневника», особливо в тих місцях, де йдеться про сновидіння (припустимо, що підсвідомість не бреше – лише треба правильно прочитати явище сну). Відомо, що всі романтики мали нахил до «тайнопису», навмисне створювали тексти з містичною семантикою, яка за своєю суттю є невичерпною, а отже – «тайнописом». Онірична поетика українського романтизму становить значну частину художності, романтики чи не найбільше вдавалися до тлумачення снів, сновидінь, марень тощо.

«Дневник» фіксує сни про тих людей, які чимось допомогли Шевченкові в його житті. Зокрема маємо опис сну про Брюллова: «С недавнего времени мне начали представляться во сне давно виденные мною милые сердцу предметы и лица. Это вероятно оттого, что я об них теперь постоянно думаю. Ложась спать вчера, я думал об «Осаде Пскова» и о «Гензерихе» Брюллова. И увидел во сне самого их великого творца» [71].

Шевченко пише 11 липня: «Говорят, о чем наяву думаешь, то и во сне пригрезится. Это не всегда так. Я, например, Аркадия Родзянку видел всего один раз, и то случайно, в 1845 году, в его деревне Веселый Подол, и он мне в несколько часов так надоел своей эстетикой и малороссийскими грязнейшими и глупейшими стихами, что я убежал к его брату Платону, к его ближайшему соседу и, как водится, злейшему врагу. Я забыл даже, что я виделся с этим сальным стихоплетом, а он мне сегодня во сне пригрезился. Какая же связь между моими вчерашними грустными мечтами и между этим давно забытым мною человеком? Каприз нашей нравственной природы, и совершенно никакой логической связи. И оракул сотника Чеганова вряд ли объяснит загадку подобных сновидений. Пойду, однакож, на всякий случай, посмотрю в это зеркало сокровенных

таинств природы» [80]. Іронічне авторське ставлення до незбагненого за своєю природою сну в цьому випадку становить своєрідний виняток, оскільки переважно поет ставиться до своїх снів серйозно, з сокровенним «трепетом».

Сни Т. Шевченка часто пов'язані зі споминами про минуле, його прекрасні фрагменти: «Эта меланхолическая песня напомнила мне тот вечер, когда я и молодая жена Кулиша пели в два голоса эту очаровательную песню. Это было на другой день после их свадьбы, в роковом 1847 году. Увижу ли я эту прекрасную блондинку? Запою ли с нею эту задумчивую песню? Воспоминания меня убаюкали, я сладко заснул и видел во сне Новгород-Северский (вероятно, вследствие недавнего чтения «Алексея Однорога»). По улице ездили в старосветском огромном берлине огромные, рыжие, пьяные монахи, и между ними очутился мой трезвый друг Семен Гулак-Артемовский. Это все пельмени так наметаморфозили» [86]. Знову проглядає авторська іронія, точніше – самоіронія.

Музика й сон часто переплітаються у світосприйнятті поета: “С удовольствием слушал я незримого певца, пока он не замолчал и, вероятно, заснул, чему и я благоразумно последовал. На рассвете приснилось мне, будто бы приехал в Новопетровское укрепление фельдмаршал Сакен, вместе с другом своим метрополитом киевским Евгением, и потребовал меня к себе. Но так как у меня не оказалось солдатского облачения, кроме шинели и то без эполет, то пока нашивали эполеты, я проснулся и был сердечно рад этой неудаче» [89]. Принагідно звернімо увагу на той факт, що у цьому фрагменті відчутні впливи гротеску. Відтворений також комплекс маленької людини, наголошено удаваний, окреслений іронією автора-персонажа та автора поза сюжетом сну. Саме два рівні іронічного подання картини підготовки до зустрічі з великими начальниками й створюють суто ігровий момент гротеску. Сон як світ між світами постає у щоденнику ще й презентацією

істинного Шевченка, без соціальних масок та ролей, без спотвореного юродства, до якого він часто вдавався у середовищі “панів”. Цей автор-образ іронізує над цілим світом і легко пірнає в глибини людських психологій.

У щоденнику Т. Шевченка є також винятково цікаві місця, що стосуються осмислення сну як феномена людського існування: “Я возвратился в город, лег под своею заветною вербою и – сам не знаю, как это случилось – уснул и проснулся уже на рассвете. Редкое необыкновенное событие. Такие дни и такие события я должен вносить в мою хронику, потому что я вообще мало спал, а в последние дни сон меня решительно оставил” [89-90]. Сон як благотворне повернення до ріки життя, здоровий сон як ознака самого цього життя – ці суто фізіологічні характеристики сну в такому терапевтичному вигляді виринають у Шевченка в години великого напруження. Шукання порятунку в сні подібне до прагнення переміщення у потойбіччя, з тією лише відмінністю, що це потойбіччя сну казково прекрасне й бажане, до того ж – тимчасове.

Набагато частіше зустрічаємо записи бентежних снів поета. Наприклад, запис 17 липня 1857 року: “Сон мой не был, однако ж, так спокоен, как я ожидал: в продолжение ночи я несколько раз просыпался и наблюдал ветер. Перед рассветом ветер затих, и я, в надежде на его непостоянство, успокоился и заснул. Во сне видел Кулиша, Костомарова и Семена Артемовского, будто бы встретил их в Лубнах, во время успешной ярмарки, – Кулиша и Костомарова в обыкновенных, а Артемовского в каком-то театральном костюме; в этом фантастическом наряде он представлялся на улице Петру Великому, а я тут же для Кулиша рисовал молодого слепого лирика в тирольском костюме. Продолжению этой безалаберщины помешал мой услужливый дядька: он принес мне на огород новый китель и разбудил меня, за что наградил я его большим огурцом и редькой» [98]. Перебуваючи далеко від

України, Шевченко бачить уві сні людей, з якими спілкування йому було приємне, людей, які символізують українську культуру. Такі ностальгічні сни завжди супроводяться у нього нестабільністю (виснаженість дорівнює хворобі національного пригнічення, тремтіння картинки сновидіння в цьому випадку лише актуалізує жадані образи). Щойно сон набуває тривкості, як поета будять.

В іншому місці “Дневника” читаємо: “В надежде на добрый знак, я задремал на крыльях волшебника Морфея¹²¹, (перелетел) в Орскую крепость и в какой-то татарской лачуге нашел М. Лазаревского, Левицкого и еще каких-то земляков, играющих на скрипках и поющих малороссийские песни. Я присоединил свой тенор к капелии, и мы пели стройно и согласно: У степу могила з вітром говорила...

Не окончивши этой песни, мы начали другую, а именно «Петруся», и я так громко пропел стихи:

Люблю, мама, Петруся,

Поговору боюся, -

что капелия замолчала, а я на последней ноте проснулся» [101]. Україна і пісня – часте шевченківське сполучення, особливо в оніричних формах світовідчуття. У далекому засланні Україна лишалася для нього у пісенних споминах, які нуртували душу, і те, що не помічалось оточенням поета, у цьому варіанті світовідтворення здобувало право на існування, сповнювалося барвами і звуками. Усі сни Шевченка кольорові, музичні, виринають на межі ймовірності й дійсності, перетворюючи Україну на звабну оману.

Крім опису великих та химерних сновидінь, у щоденнику Шевченка можна знайти багато місць із натяками на сон та “дрімання”: “После обеда я по обыкновению вздремнул

¹²¹ Морфей – бог сновидінь у грецькій міфології. Його батько – Гипнос, бог сну.

немного под вербою...” [115]; “Я от души молча поблагодарил его и, недолго поворочавшись, заснул” [118]. Спостереження над текстом щоденника засвідчили, що сонливість та “дрімання” застають поета-діариста у будь-який час доби і вони радше є реакцією на дратливу дійсність, ніж описом справжнього фізичного стану. У більшості моментів таке “дрімання” долає Шевченка-персонажа після тривалих подорожей та духовних навантажень, воно приходить як Божа подяка за духовний труд.

Але є одне місце в “Дневнике”, де сон перемагає Шевченка-персонажа внаслідок духовного протесту. Запис 9 вересня: “После обеда мы зашли в капитанскую светелку (так называют волжские плователи-матросы палубную капитанскую каюту) и принялись за чай. Между прочими интересными разговорами за чаем, Возницын сказал, что он после закрытия волжской навигации едет в свое поместье (Тверской губернии) по случаю освобождения крепостных крестьян. Он хотя и либерал, но, как сам помещик, проговорил эту великолепную новость весьма не с удовольствием. Заметь сие филантропическое чувство в помещике Тверской губернии, я почел лишним завести разговор с помещиком о столь щекотливом для него предмете. И, не разделив восторга, пробужденного этой великой новостью, я закутался в свой чапан и заснул сном праведника” [152]. Концепт “сон праведника” буде повторюватись в щоденнику, змістовно наснажуючись на засадах відчуження від ворожого світу умовностей та нещирості (переважно – панського світу).

Окрему групу фрагментів «Дневника» становлять мрійливо-еротичні сни. Шевченкові часто снилася акторка Піунова, з якою йому не судилося бути щасливим. Ось характерний уривок: «Я видел её во сне. К добру ли? Будто бы она слепая нищая, но такая молодая и хорошенькая! Стоит у какой-то ограды или забора и протягивает руку Христа ради. Я хотел подойти с какою-то мелкою монетою, но она внезапно

исчезла. Это продолжение роли Антуанетты. Ничего более» [232]. Сны Шевченка часто були пов'язані з реальним образом коханої жінки, симптоматично передаючи динаміку поетового почуття: “Третий раз вижу её во сне и все нищею. Это уже не вследствие роли Антуанетты, а вследствие каких данных, не уразумею. Сегодня представилась она мне грязною, безобразною, оборванною, полунагою и все-таки в мароссийской свитке, но не белой, как прежде, а в серой, разорванной и грязью запачканной. Со слезами просила у меня и милостыни и извинения за свою невежливость по случаю «Фауста» Губера. Я, разумеется, простил ее и, в знак примирения, хотел поцеловать, но она исчезла. Не предсказывают ли эти ночные грёзы нам действительную нищету?» [244]. Повторюваний сон впливає на свідомість поета і він все більше замислюється над сновидним образом Піунової.

Образ прекрасної дами, оповитої таємницею, наділеної вишуканим смаком, духовно окриленої чи не найкраще поетизував Вальтер Скотт. Шевченко подає у щоденнику, зокрема у “снозаписах”, образ такої чарівної жінки. Прототипом для нього стала Катерина Борисівна Піунова (1841-1909). Шевченко тричі бачить її жебрачкою у снах, під блаженським одягом приховується неймовірна краса, духовна й фізична, у повній гармонії. Такий образ “прекрасної дами” трохи відрізняється з-поміж інших аналогічних, представлених у світовій літературі. Потворні картини обірваного одягу та багна з кожним наступним сном увиразнюються, затуляючи Шевченкову мрію про чарівну жінку, майже богиню. Вона перестає йому снитися лише після того, як зраджує. Тим самим вона псує картину “прекрасної дами”, риси жебрачки підсилюються. Свідомо чи ні, але в його снах виявилась одна із провідних ознак “прекрасної дами” в світовій літературі – раптове зникнення. У кожному сні Піунова раптово зникає, її невмотивоване зникнення виправдовує химерна природа сну.

Вдруге мотив “сну праведника” як відчуження від ганебної дійсності виринає у запису від 22 березня: “После постного обеда в Троицком трактире отправился я домой с намерением приготовиться к ночному кремлевскому торжеству. Намерение мне не удалось. Прочитав статью в 3 № “Полярной звезды” о записках Дашковой, в 11 часов я отправился в Кремль. Если бы я ничего не слышал прежде об этом византийско-староверческом торжестве, то, может быть, оно бы на меня и произвело какое-нибудь впечатление, теперь же ровно никакого. Света мало, звона много, крестный ход, точно вяземский пряник, движется в толпе. Отсутствие малейшей гармонии и ни тени изящного. И до которых пор продлится эта японская комедия? В 3 часа возвратился домой и до 9 часов утра спал сном праведника” [259]. “Сон праведника” констатує не просто життєве неподобство, а принципову духовну незгоду, стаючи лейтмотивом щоденника, він акумулює авторську іронію й відсторонення від спотвореного світу “японської комедії”, як назвав поет дійство літургії. У цих фрагментах щоденника більше, ніж у будь-якому художньому творі, відвертіше й зрозуміліше постає Шевченко як борець за Живого Бога, якого ні цар, ні церква не розтліли. Ці фрагменти прочитуються аж ніяк не атеїстичними, вони сповнені обурення за те, що “розтліли” Бога. Шевченкова орма богошукання.

Сни поета мають певну динаміку змісту. Зокрема, сновидіння періоду перебування у фортеці наповнені образами України, фіксують момент ностальгії, смутку за Батьківщиною. Поступово сни Шевченка “соціологізуються”, уже будучи вільним, він і далі марить образами людей вітчизни, хоча це не завжди люди з позитивними ознаками. Потім “снозаписи” ущільнюються до самого факту сну, без викладу його змісту. Раптовий розквіт етюдів-сновидінь припадає на період закоханості поета. Відтак записи Шевченка стають дедалі лаконічнішими, дедалі менше містять роздумів, більше йдеться

про просту констатацію фактів життя. Відчутна втома автора від плину життя... від необхідності щось у ньому здійснювати, від наперед зумовленої визначеності фактів і слів.

Усталеною рисою оніричної поетики щоденника Шевченка можна вважати іронію та самоіронію. Вона ж і знаменує авторське самовідсторонення. Взагалі іронія є властивістю романтичного мислення. Ф. Шлегель стверджував, що “іронія є ясным усвідомленням вічної плинності, безконечно повного хаосу”¹²². Вперше вона була обґрунтована як романтична ознака в трактатах німецьких теоретиків мистецтва і визначалась як “трансцендентальна буфонада”, “універсальна властивість” художності, форма гри тощо. У щоденнику Шевченко постає не як пророк, титан духу тощо, а як *глузливий свідок сучасності*. Його іронія вириває як коментар до подій, ним спостережених, вона утворює самодостатній шар змісту, який, попри всю його камерність, є невичерпним і характеризується рівновагою споглядання сутнісного у світі. Перед нами розкривається поет у двох іпостасях: як особистість, яка обертається в культурному колі театру, друзів і активно переживає “потік життя”, бере в ньому участь та як відсторонена іронізуюча особистість, яка глузує над “потоким життя”, духовно перебуваючи на інших регістрах світобудови. В реальному “поточі життя” Шевченко може демонструвати толерантність, стриманість тощо, в щоденнику ж він іронізує над недосконалістю світу і своєю власною. Створюючи у такий спосіб два світи, ворожий та істинний, він ніби незумисне ілюструє фрейдівське “ілюзорне здійснення витіснених бажань”. Аналізуючи природу романтичної іронії, Франк Манфред зазначав: “Ідея абсолютного, щодо якої всі одиничні позиції лишаються незіставними, подає їх у іронічному світлі. З іншого

¹²²

Шлегель Ф. Идеи // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: МГУ, 1980. – С.61.

боку в нашій вивершеності ми можемо орієнтувати себе лише на ці одиничні позиції, в той час, як абсолютне лишається неосягненим. Тому іронія діє в обох напрямках”¹²³. Тож в одних випадках іронія Шевченка спрямована на химери світу, а в інших – на самого судію цього світу, тобто на себе самого та на ті “горні” ідеї, з позиції яких він спостерігає химери світу, і за які тримається, щоб не плазувати.

Іронія – це завжди певною мірою гра. Іронія, перекреслюючи світ дійсності, вибудовує світ невітлений, релятивістський, дійсність у межах іронії конструюється, щоб відразу ж бути поруйнованою. Оселяючись у сновидіннях Шевченка, іронія не тільки не вгамовує “химеріади образів”, а й додає кмітливих визначень та дошкульних подробиць. За визначенням Шлегеля, кмітливість є “вибухом скутої свідомості”. І Шевченко насправді стає вибуховим у своїх “снозаписах”, вільним від умовностей та недосконалостей світу. Іронія стає логічним вивершенням усіх “сносюжетів”.

Ще однією властивістю “снів” Шевченка є зумисне спрощення напружених ситуацій та й самого стилю викладу. Це спрощення не може бути випадковістю, в ньому прозирає авторське прагнення перетворення світу, його підпорядкування простим і природним законам Великої природи, матері сушого. Принцип відтворення дійсності за браком її характеристик, звичайно, біографічно зумовлений; шевченківські симулякри мають кілька центрів обертання: Україна, кохана жінка, окремі постаті людей з України. Сон є одночасно відхиленням від дійсності й формою її творення, її своєрідним химерним проектом. Сон, як оніричний простір буття, не може ґрунтуватися на логіці, його сферою є паралогія (логіка

¹²³ Манфред Ф. Аллегория, остроумие, фрагмент, ирония. Фридрих Шлегель и идея разорванного «Я» // Немецкое философское литературоведение наших дней. – СПб., 2001. – С.309.

помилкового, чудернацького). Шевченківський сон є емоційною проекцією нездійсненого в житті, символічною копією мрії. Хоча символіка ця химерна, а фрагменти “снозаписів” утворюють усередині щоденника світ із зворотними парадигмами буття.

Отже, не лише для творчості поета, а й для світової літератури характерне розуміння сну як певного симулякру, тобто зразка не існуючого явища чи об’єкта. *Постмодерна інтерпретація оніричної поетики базується на оперуванні семулякром як специфічною онтологічною проекцією перцептивно-символічного буття.* Художній сон є конструктом заснованим на принципах довербалізованого змісту. Тобто це є сфера побутування архетипового, невизначеного у формальній чіткості, але об’єктивно наявного, присутнього у свідомості як знак, мітка безсвідомого. Наявність фрагментів сну та інших холотропних станів у художньому творі є безперечним свідченням невпинно продовжуваного процесу творення архетипів як складового процесу культурогенезу. Ахетипи, які нині ми маємо описаними зафіксованими, зокрема Юнгом, є лише „рештками” культурно генетичного розвитку людства, які лежать на поверхні оніричного вчування, скільки їх людство вже „забуло”, скільки ще актуалізується тими чи іншими обставинами життя.

Сни в романтизмі постають як прекрасна можливість демонстрації духовної сили та індивідуації (“процес психологічної диференціації, який розвиває індивідуальну особистість”¹²⁴) персонажа (діариста) в тексті щоденника. У листі до Карла Фрідріха Кунца німецький романтик Гофман писав: “Онейрос, бог сновидінь, надихнув мене на роман, який вимальовується світлими барвами, і перший том уже майже

¹²⁴ Зеленский В. Толковый словарь по аналитической психологии. – СПб.: Б&К, 2000. – С.84.

завершений. Книжечка називається “Елексири сатани”, посмертні записки брата Медарда, капуцина”¹²⁵. Романтики не лише посилаються на сни як джерела натхнення, а й прагнуть подати перші тлумачення снів як закономірностей духовного розвитку людини, тобто виявляють схильність до теоретичного обґрунтування сну як властивості людської душі, таємного документу серця. Використовуючи спорідненість сну й міфу, спільність їхньої природи та принципів розгортання, романтики неодноразово використовують цей прийом, щоб повідомити істини, які моторошно сказати вголос з будь-яких причин. Наприклад, у поемі “Сон” Тараса Шевченка умовність сну дає можливість авторові гротеско зобразити царя й оточення. У баладі “Маруся” Левка Боровиковського сон, паралелізуючись із чарами, ворожінням, потойбіччям та смертю, акумулює все негативне, вивільняючи простір для здійснення мрії. Художнє сновидіння, безперечно, є інтенціональною одиницею тексту, але, втілюючись вербально, породжує низку оніричних символів, які в романтичному тексті завжди матимуть пряме зіткнення з долею. Онірична символіка Тараса Шевченка і всіх українських романтиків сягає сакрального, соціального, економічного, етнічного рівнів. Сон, таким чином, стає площиною зрощення індивідуума й універсуму в характерних ознаках ідентифікації особистісного простору.

Оскільки онірія була бажаним станом для романтиків, вони часто вдавалися до вживання алкоголю та наркотиків, то не дивно, що оніричний текст складає значну частину їхнього спадку. Шевченко ж вивчався у нас поза поетикою оніричного, як революціонер-демократ з атеїстичним світобаченням. Сподіваюсь, наведені мною приклади посприяють поруйнуванню цих ідеологічно застарілих концепцій.

¹²⁵ Гофман Э. Т. А. Жизнь и творчество: Письма, высказывания, документы. – М.: Радуга, 1987. – С.211.

3.3. АРХЕТИПНА ПРИРОДА НАСЛІДУВАННЯ В ЛІТЕРАТУРІ РОМАНТИЗМУ: ПУШКІН І ШЕВЧЕНКО¹²⁶

Перш ніж деталізувати теорію наслідування в літературі романтизму, зауважу, що в сучасній науці стало не модним звертатися до проблеми наслідування, оскільки вона в свідомості пострадянського дослідника пов'язується або з ленінською теорією відображення, або з аурербахівським мімесисом в душі Арістотеля. З іншого боку, література романтизму дуже часто інтерпретується як присутнє протиставлення наслідуванню взагалі, відхід від самого наслідувального принципу та проповідь «принципово нового мистецтва». Але до яких би теоретичних крайнощів не вдавалися дослідники, заперечувати наслідувальну природу мистецтва, в тому числі й літературу романтизму, марна справа.

Отже, скільки б не тривали численні художні практики людства, але в галузі теорії наслідування воно не дивує особливою різноманітністю і на сьогоднішній день всі існуючі концепції зводяться до двох типів: 1) наслідування форми та 2) змісту. Епоха романтизму, на якій ми зосередились, лише замінила принцип наслідування форми на принцип наслідування змісту. Успадкувавши від попередньої епохи Просвітництва два типи наслідування форми (1-античності, 2-природи), романтики замінили його на два типи наслідування змісту (1-наслідування божественного духу, 2-народного духу), але оскільки наслідування змісту не становило теоретичну мету їх діяльності, то ці нові форми залишилися в їх естетиці, власне,

¹²⁶ Стаття вперше опублікована: Бовсуновская Татьяна. Архитипная природа подражания в литературе романтизма: Пушкин и Шевченко // Науковий вісник Ізмайльського державного гуманітарного університету. – Ізмаїл, 2005. – 01/2005. – Вип.18: Філологічні науки (Спецвип.). – С.9-15.

нерозвиненими в теоретичному відношенні, не зведеними до стрункої дидактичної системи, як це було в літературі Просвітництва. Романтизм актуалізує кінцевий продукт, а не дидактичний шлях до нього.

У всі часи дискусії про наслідувальну природу мистецтва, власне, зводилися до проблеми типу наслідування (духу або форми). Наприклад, у добу Відродження «міф про античність і звернення до неї передують наслідуванню античності»¹²⁷. О. Ф. Лосєв писав: «Ренесансна естетика не гірше за античну проповідує наслідування природи. Однак, вдивляючись у ці ренесансні теорії наслідування, ми відразу ж помічаємо, що на першому плані тут не стільки природа, скільки художник. У своєму творі художник хоче розкрити ту красу, яка втаємничена у самій природі. Тому художник тут не тільки не натураліст, а й вважає, що мистецтво навіть вище за природу»¹²⁸. У добу Відродження, особливо треченто, пропаганда наслідування античності й природи має на увазі особливу єдність природи і античності як зразка змістовної протоформ, варіювання якою і становило теоретичну суть і модель мистецтва того часу. Саме тоді мімесис вирізняється як особлива художня проблема, проблема «imitatio», наприклад у Ф. Петрарки, який пропонував «за допомогою наслідування вийти за межі наслідувальності»¹²⁹, зробити наслідувальну природу твору невідчутною, приховати її. Тут ми стикаємося з бажанням прояснити принципово нову систему структурування художнього сенсу, але засобами старого теоретичного апарату висловлювання. Петрарка, будучи носієм цього нового наслідування, намагається висловити його за допомогою старих

¹²⁷ Гарэн Эудженио. Проблемы итальянского Возрождения. – М.: «Прогресс», 1986. – С.38.

¹²⁸ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: «Мысль», 1978. – С.57.

¹²⁹ Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М.: «Наука», 1989. – С.34.

категорій мислення, що у нього, скажімо відверто, погано виходить, адже суперечливість його теорії мімесису вже не раз заохочувала увагу дослідників.

Своєрідність теоретичного осмислення наслідування полягає також у тому, що воно коливається від бажання приховати саме наслідування – до спроб демонструвати його, синтезуючи відповідні жанри «подражанія», «переложенія», «переспіви». Особлива популярність жанру «подражанія» припадає саме на літературу романтизму, при всьому її уявному запереченні самого принципу «imitatio». Наприклад, в спадщині О. С. Пушкіна є чудові зразки цього жанру – «Наслідування давнім»¹³⁰. Схильність поета до мімесису, до творчої стилізації (основна умова «imitatio») неодноразово відзначалася, наприклад, дослідниками його епістолярної спадщини: «Особливість цих листів полягає в тому, що образ поета змінюється до невпізнання, до злиття з чужим образом: з літератором він тільки літератор, з політиком він – політик, з пліткарем – пліткар, з волоцюгою – тільки гуляка і нічого більше»¹³¹. Ще одне спостереження: «Точно не можна повірити, що писані вони однією особою: варто вчитатися в них, вдивитися, – і ми можемо по ним описати характеристики тих, кому вони були відправлені»¹³². О. Пушкіну було властиво наслідування не тільки високих зразків світового мистецтва, а й відверто комічних персонажів, тобто в його розумінні наслідування й імітація є поняттями злитими. Через схильність

¹³⁰ Алексеев М.П. К источникам «Подражаний древним» Пушкина // Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. – Ленинград: «Наука», 1984. – С.403.

¹³¹ Ляцкий Е.А. А.С. Пушкин и его письма: Сборник журнала «Русское богатство» / Под. ред. Н.К. Михайловского и В.Г. Короленко. – СПб., 1899. – С.141.

¹³² Сиповский В.В. А.С.Пушкин и его письма // Памяти Л.Н. Майкова. – СПб., 1902. – С.457-458.

Пушкіна імітувати не тільки піднесене, а й комічне, його, власне, й сподобили статусом «реаліста» в радянський час. Але чи так це? Втім, суть нашого дослідження не в дефініціях приналежності поета до тих чи інших літературних напрямів. Спробуємо подивитися на його спадщину з позицій позачасових цінностей, які акумулюються зокрема в понятті «наслідування».

Т. Г. Шевченко також мав схильність до наслідування як імітації поведінки конкретної людини або етнічного типажа, так і до практикування в жанрі «переложений». Його наслідування базувалися на біблійних текстах і народних піснях. «Щоденник» Шевченка є яскравим прикладом його схильності до імітації психосоціальної поведінки окремих представників суспільства, наприклад, сторінки про актрису Піунову тощо. Сам він у «Щоденнику» часто вдає іронічного жартувальника, блазнює. Навіть іноді намагається зобразити людину з низькими життєвими критеріями і примітивним світосприйняттям: «Поздравили, и не один раз, и не два, а три раза поздравили. Потом начали отсутствующих именинниц поздравлять, и я-таки порядком напоздравлялся»¹³³.

Але тут ми тільки згадали найпростіший рівень наслідування, властивий Пушкіну і Шевченку, не зважаючи на наслідування як художньо-мистецький принцип, як основоположний підхід до інтерпретації усієї колишньої літератури. І саме у цьому аспекті досягти однастайності виявляється дуже не просто, оскільки творчі манери і Пушкіна, і Шевченка визначалися в нашому літературознавстві часто як мішанина романтизму і реалізму, а кожен з цих напрямів літератури спирався на інший тип наслідування. Реалізм віддавав перевагу наслідуванню форми, а романтизм – змісту. Для початку варто зняти цю суперечність, оскільки в художній свідомості таке двоїння не може існувати довго, бо призводить

¹³³ Шевченко Т. Дневник. – М.: «Художественная лит-ра», 1954. – С.159.

до краху самого цієї свідомості. Рівноправне існування романтичних і реалістичних принципів творчості в одній свідомості неприпустимо, оскільки суперечить самій природі феноменології людського мислення. Задовго до всепоглинаючого всеперемагаючого реалізму в творчості Пушкіна і Шевченка знаходили інші не менш непримиренні протиріччя, які, до речі, можуть бути зняті архетипною теорією наслідування. Мається на увазі, наприклад, концепція М. Лопатто, згідно з якою «задуми, концепції у Пушкіна були не російські, а свої зображення він брав з того, що бачив і чув у російському житті»¹³⁴. Власне, саме тому (щоб уникнути подібних суперечностей теоретичного тлумачення персоналій письменників минулих епох, які в не-теоретичному відношенні подібних суперечностей не знали) феноменологічна критика культури і спробувала відмовитися від основних категорій інтерпретування, серед яких опинилася і категорія «мімесису».

Категорія «наслідування» розглядалася в історичній перспективі як нестійка, а отже, відповідно до феноменологічного вчення, як нездатна відобразити справжні феномени, які завжди пов'язані з поняттям цінності, позачасової та константної, в світлі само-збереження цінностей у потоці феноменів (йдучи за Е. Гуссерлем).

Отже, найкраща дефініція для будь-якого поета – позачасова. Г. Зедльмайр стверджував, що «аналізовані таким чином великі художні твори більш споріднені між собою, ніж твори одного і того самого стилю – минула епоха абсолютно випустила це із розрахунку, бо була поглинена тимчасовими характеристиками, тоді як художники завжди відчували і стверджували це. Понад простором і часом завжди існує духовне спілкування справжніх художників – воно нагадує

¹³⁴ Лопатто М. О. Повести Пушкина. Опыт введения в теорию прозы // Пушкинист. Историко-литературный сборник. – Пг., 1918. – № III. – С.14.

спільноти святих»¹³⁵. Додамо лише, що однією з форм такого спілкування є мімесис, і в сенсі жанровому, і як художній принцип, підхід до організації твору. До того ж, принцип, що «пронизує» всю світову літературу, в певному сенсі завжди – феноменологічний.

Спроби уникнути перетинання з «наслідуванням» у сучасному світі пов'язані з теоретичною нез'ясованістю його константних та інваріантних сенсів. У світлі теорії архетипів стара концепція набуває нового вигляду. Особливо в інтерпретації Мирче Еліаде, який твердить, що архетип є прототипом імітації в будь-якому виді діяльності людини. Він не запропонував універсальної літературознавчої концепції наслідування, але ми спробуємо синтезувати її, спираючись на його праці та на літературу романтизму.

Зокрема, М. Еліаде заявив, що «...будь-який предмет і будь-яка дія стають реальними тільки тоді, коли вони імітують або повторюють якийсь архетип»¹³⁶. Це головна теза його архетипної теорії. Другим за актуальністю для нас можна вважати розуміння ним творення архетипу як процесу постійного, сучасного, а не тільки історично минулого. Архетип в його теорії – не спадок минулого колективного підсвідомого, а творіння сучасності. Архетипи, за М. Еліаде, невпинно творяться, як і творилися раніше.

У зв'язку з цим виникають деякі суперечності тлумачення самої природи людської творчості. Наприклад, співвіднесення індивідуальної творчості і колективних архетипів: яка роль цієї самої творчості в разі істинності архетипового походження наслідування? Він писав: «Антиісторичний характер народної пам'яті, неможливість

¹³⁵ Зедльмайр Ганс. Искусство и истина. – СПб.: Ахіома, 2000. – С.126.

¹³⁶ Еліаде Мирче. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб.: Алетея, 1998. – С.56.

утримати в колективній пам'яті події та історичні особи, іншим способом, ніж перетворюючи їх на архетипи, тобто анулювавши всі їхні «історичні» і «особистісні» особливості, висуває низку нових проблем, яких ми поки торкатися не будемо. Тим паче, що ми вже маємо право запитати, чи не є пристрасть архаїчної свідомості до архетипів, так само, як і здатність народної пам'яті зберігати виключно архетипи, чимось більшим, ніж просто неприйняттям історії з боку традиційної духовності; чи не свідчить ця властивість народної пам'яті про недієздатність або хоча б вторинний характер людської індивідуальності як такої, індивідуальності, чия спонтанна креативна діяльність, судячи з останніх досліджень, і лежить в основі достовірності та незворотності історії»¹³⁷. У світлі такого розуміння архетипу теорія наслідування, по-перше, явно стосується будь-якого типу літературного твору, спроба довести всезагальність наслідування, можливо, ще потребувала додаткової аргументації – і вона отримана; по-друге, виникає можливість теоретичного конструювання схеми наслідування в залежності від залучених письменниками архетипів як прототипів імітації художнього образу, сюжету, мотиву та ін.

У нас чомусь прийнято вважати сакральне поняттям безструктурним, але це не так (до речі, М. Еліаде подав одну з можливих схем структуризації сакрального і ми не відтворюємо її лише тому, що віддаємо перевагу середньовічним схемами структуризації сакрального, які, до речі, також були відомі та користувалися популярністю серед письменників-романтиків). Поезія якнайкраще демонструє структурні витоки сакрального, особливо якщо його розуміння утримується в площині архетипу. Звернемося знову до творчості Пушкіна і Шевченка.

Найбільш часто в творчості Пушкіна зустрічається архетипний образ Прекрасної Дами, створений за аналогією -

¹³⁷ Там само. – С.74.

внаслідок секуляративної світської адаптації архетипу Божої Матері в річищі любовної романтичної теми. Вірш «Доріда»:

В Дориде нравятся и локоны златые,
И бледное лицо, и очи голубые...
Вчера, друзей моих оставя пир ночной,
В её объятиях я негу пил душой;
Восторги быстрые восторгами сменялись,
Желанья гасли вдруг и снова разгорались...¹³⁸

Характерною особливістю пушкінського сприйняття жінки є те, що кохана завжди наділена рисами архетипу Божої Матері, у тому числі навіть «кохана Муза»:

Прилежно я внимал урокам девы тайной,
И, радуя меня наградою случайной,
Откинув локоны от милого чела,
Сама и рук моих свирель она брала.
Тростник был оживлен божественным дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем¹³⁹.

Характерологія сакрального в образі Музи більш рельєфна, очевидно, тому, що сама Муза – також істота містична, представник язичницького пантеону богів давнини. Її сакральні прикмети ще зберігаються в епоху романтизму завдяки загальній увазі до міфології й античності. Впізнаваність Музи як «божественного дихання», як серця «сповненого святим зачарування» – це не проста романтична символізація натхнення. Пряма вказівка на сакральний архетип міститься в дуже багатьох віршах поета, наприклад «Ти богоматір, немає сумніву». Це повнокровна крос-культурна традиція відтворення жіночого сакрального архетипу – носія істин сокровених, берегині таємних помислів горішнього світу та ін.

¹³⁸ Пушкин А.С. Сочинения. – М.: Изд-во художественной литературы, 1957. – Т.1. – С.117.

¹³⁹ Там само. – С.133.

І в першому, і в другому випадку поетика жіночого образу повністю належить традиції і нею визначається, ця традиція походить із глибокої давнини і, мабуть, представляє найбільш поширений варіант архетипового образу жінки в світовій літературі. Образ Божої Матері є прототипом імітації в даному випадку.

У творчості Шевченка цей же архетип як прототип з'являється в дуже багатьох творах, в актуальності архетипу Божої Матері для поетики «Кобзаря» він нітрохи не поступається Пушкіну. Особливістю його поетичної імітації образу Божої Матері є звернення до її іконописних варіацій. Ось характерний приклад:

У нашім раї на землі
Нічого кращого немає,
Як тая мати молодая
З своїм дитяточком малим.
Буває, іноді дивлюся,
Дивуюсь дивом і печаль
Охватить душу; стане жаль
Мені її, і зажуюся,
І перед нею помолюся,
Мов перед образом святим
Тієї матери святої,
Що в мир наш Бога принесла...¹⁴⁰
В іншому вірші Шевченко заявляє:
Ми восени такі похожі
Хоч крапельку на образ Божий...¹⁴¹

Тобто, поет намагається поставити особливий акцент на прихильності людини до світу божественного, на його подібності до самого божества, при чому кожна людина є

¹⁴⁰ Шевченко Тарас. Кобзар. – К., 1983. – С.446.

¹⁴¹ Там само. – С.455.

прообразом Бога, його творчою імітацією. Архетипні образи, створені на основі образу Божої Матері (семантика якої сягає первісного образу Великої Матері) у Шевченка, як і у Пушкіна, мають довгий ряд модифікацій, вичерпати які в цьому тексті неможливо, тому назвемо найбільш характерні: прекрасна дама – Муза – кохана – жінка з дитиною – Богоматір – Велика Мати. Настільки ж невичерпним в модифікаціях є і ряд архетипових образів, пов'язаних з «будинком», «лісом», «дитиною», «космосом», «сном», «водою» та ін., що пов'язані із найбільш поширеними в поезії архетипами імітації. У сучасній науці вони описані детально, наприклад архетип матері розглядається в книгах «Елевсин» К. Керенї і «Походження і розвиток свідомості» Е. Нойманна. Для нас важливо, що саме архетип є протоформою для художньої імітації, для створення всього того довгого ряду модифікацій з впізнаваною змістовністю образу.

Це докорінно змінює уявлення про наслідувальну природу мистецтва. У світлі архетипної теорії наслідування як таке вже не може більше розглядатися у вигляді двох переважаючих типів (1-форми, 2-змісту), оскільки архетип є і форма, і зміст, в ньому працює **принцип неконкретизованого ейдосу**. Не може існувати наслідування безформного духу, як і наслідування беззмістовної форми. Ці дихотомії були породжені аналітичною здатністю людини. Впровадження ж до світорозуміння сучасної людини архетипних категорій позбавляє аналітичну свідомість абсолютої влади над мисленням, оскільки раптом дихотомія зміст/форма втрачає будь-який сенс, але не втрачає сенс теорія мімесису в літературі. Інший тип наслідування нині пропонується прийняти як теоретичну істину: наслідування як імітація архетипу. Такий тип наслідування, на наш погляд, є найбільш універсальним, властивим всій культурі, а не тільки літературі. Подальша аналітика мімесису буде пов'язана зі специфікою того чи іншого переважаючого архетипу в його структурі, адже саме він

визначає сутність даного наслідування. Таким чином, наслідувальна природа літератури втрачає двоплановість, перестає мотивуватися законами наслідування форми або наслідування змісту, які і раніше не допомагали усвідомити естетичну природу тексту, лише вносячи плутанину.

Отже, проблема наслідувальної природи літератури переростає в проблему характерології архетипу, від якого нині тільки й залежить зміст художнього тексту. Але архетипна «образотворчість» ієрархічна, а оскільки вона корелює з сакральним, то її можна визначити як «стихійне сакральне». Н. Фрай намагався в цьому потоці архетипних уявлень відшукати ядро, що є явною спробою систематизації даного потоку. Але систематизація архетипної образності (причому в будь-якій сфері культурної діяльності людини) перебуває у площині структуризації сакрального, численні варіанти якого напрацювало людство за час свого існування. І тут ми підходимо до найцікавішого моменту конструювання теорії наслідування в літературі романтизму. Вся справа в тому, що романтики, будучи симпатиками старовини (частіше середньовічної чи козацької), сприйняли разом із цією любов'ю і середньовічне структурування сакрального, а саме: ієрархічну піраміду супідрядних архетипів, де вершина належить Божественному Абсолюту. Звідси і романтична теорія наслідування в мистецтві наскрізь перейнята архетипними сакральними уявленнями середньовіччя. Не випадково Жермена де Сталь дала визначення романтизму як напряму в літературі, який поєднав любов до романської старовини з любов'ю до християнства.

Романтична теорія наслідування за своєю суттю є теогонічною ієрархією, верхні ряди якої займають поняття, народжені при безпосередній еманції божества. Це божество-архетип, втілюючись у матеріальному світі, провокує імітацію / або ж створення низки категорій-образів, а правильніше називати їх ейдосами, як це робили в давнину. Звідси високе

покликання поета в системі мистецтва Романтизму не обумовлене ні походженням, ні освітою, а виростає виключно на розумінні божественної ієрархізації світу. Колишній кріпак Шевченко і аристократ Пушкін однаково актуалізують сакральну ієрархізацію світу і власну роль у цій структурі. Нагадаю хрестоматійні рядки у Пушкіна:

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья избежит –
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит¹⁴².

Імітація на основі архетипу месії була властива й Шевченкові: Восплач, пророче, сине Божий!¹⁴³

Розуміння ролі поета як духовного месії характерне для всього романтизму, сильніше ж звучить у авторів, чиє життя саме по собі символічно сприймалося народом як мучеництво, сповнене подвижництва на славу народу на його сакральній стезі. Пушкін і Шевченко не просто прийняли сакральну структуру світу, вони логічно визначили власне місце в цьому вічно емануючому божественному просторі.

Отже, теорія наслідування в літературі романтизму спирається на такі основоположні уявлення:

1. Сакральний архетип є прототипом для імітації художнього багаторівневого тексту.

2. Романтична теорія наслідування не може бути зведена до наслідування формі чи змісту.

3. Романтична теорія наслідування передбачає ієрархічність, засновану на послідовній еманации Божественного Абсолюту – від первинної тріади істини-добра-краси – і до неживої речовини.

¹⁴² Пушкин А. С. Сочинения. – М.: Изд-во художественной литературы, 1957. – Т.1. – С.383.

¹⁴³ Шевченко Тарас. Кобзар. – К.: Рад. письменник, 1983. – С.522.

4. Вичерпна теорія наслідування в літературі романтизму може бути побудована тільки в разі появи вичерпної теорії архетипів, де кожен архетип характеризується в діапазоні від довербальних форм прояву – і до надвербальних, апріорних.

Мало сказати, що література романтизму сповнена містикою, на сучасному етапі науки слід ще реконструювати прототипи цього таємного романтичного знання. Ймовірно, наслідування у романтизмі можна розуміти набагато складніше, ніж наслідування сакрального або народному духу, як і сама теорія наслідування в літературі романтизму може бути представлена у вигляді якоїсь схеми, ієрархічно організованої з обіпертям на актуалізовані культурою романтизму архетипи, за своєю природою переважно сакральні.



4. МНЕМОНІЧНА ПОЕТИКА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

4.1. МНЕМОНІЧНИЙ ПРАТЕКСТ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА¹⁴⁴

Відстоюючи збереження ідентичності, Т. Шевченко мусив розробляти автономний код позацензурних тем, наприклад щодо художньої реконструкції козацької слави. Тому у “Кобзарі” був зреалізований підцензурний образний рівень поруч із позацензурним, таємний, який розкривається при застосуванні певного декодування, оскільки є “незаписаним текстом”. Цей то “незаписаний”, проте наявний текст, і є батьківським пратекстом щодо відомого всім “Кобзаря”. Він розповідає про те, що для поета було суттєвим та спровокувало появу його творів, проте висловити за умов цензури це було неможливо. Існує кілька способів реконструювання пратексту “Кобзаря”, зокрема можна застосувати мнемотехніку. Інформація, яка для Т. Шевченка була значущою, повинна проступати у специфічних формах текстів, структури яких виділяються насамперед за рахунок *мнемоцентрично вмотивованих повторів*.

Сучасна літературознавча мнемотехніка оперує такими поняттями: ейдотехніка (специфіка образного конструювання з точки зору забування/пригадування); мнемотехніка (способи художнього відтворення забування/пригадування); мнемонічна

¹⁴⁴ Бовсунівська Т. Мнемонічний пратекст Тараса Шевченка // Шевченкознавчі студії : збірник наукових праць (КНУ ім. Т. Шевченка. Інститут філології. Кафедра історії української літератури і шевченкознавства). — К.: КНУ, 2008. — 271 с.

онірокритика (поетика оніричного у творі, пов'язана із несвідомим маніпулюванням пам'яттю); мнemoцентризм (пам'ять над усе, відтворення пам'яті як основи мистецтва слова); криптосимволіка (утворення криптографічних мнемонічних символів, в тому числі обліку часу, простору, символіка чисел та повторюваних явищ тощо); заміна мнемотехніки комбінаторикою (замість реального відтворення парадигми пам'яті — принцип перерахування, часто удавано впорядкованого); синестезія (накладання слухової, звукової, смакової, зорової пам'яті); ампліфікаційне прочитання (нетотожний самоповтор тексту з метою увиразнення того, що треба запам'ятати, що в художньому тескті найчастіше класифікується як ремінісценція, авторемінісценція, цитата, риторична ампліфікація); мнемонічне страждання (пригадування болю, втрати, нещасливого кохання); мнемонічна аномалія (наприклад, незвичне запам'ятовування); процедури кодування, переліку та перенайменування, застосовувані мнемоністом; мнемонічні фантазми (зона експериментування уявленнями, які містить пам'ять); меланхолія і пам'ять (вперше їх взаємозалежність обґрунтована Арістотелем); виникнення нової пам'яті; метафора як мнемонічний парадокс. Звичайно, навагомішим результатом мнемонічного експериментування поетів є утворення ефекту нової пам'яті.

Вивчаючи мнемонічні особливості людини, О. Лурія звернув увагу на невичерпні можливості образного мислення, яке дає можливість маніпулювати речами та явищами так, як би ми могли це вчинити в реальності. Він писав: «Поетія народжує не уявлення, а сенси; за образами в ній приховане внутрішнє значення, підтекст; треба абстрагуватися від наочного образу, щоб зрозуміти її переносне значення, інакше вона не була б поезією...»¹⁴⁵. Епістемологічний сенс поетичного підтексту полягає у його спорідненості з пратекстом письменницької пам'яті, текстом, який передував будь-яким смисловим

¹⁴⁵ Лурія А. Р. Ум мнемониста // Хрестоматія по общей психологии. Психология мышления. – М.: МГУ, 1981. – С.111.

розгалуженням конкретних поетичних текстів. Нашим завданням буде, спираючись на мнемонічну техніку письма, частково відтворити пратекст поезії Т. Шевченка. Підтекст - це конкретна нав'язана текстом понятійна фреймова структура, яка може бути складовою пратексту. Отже, пратекст є сумою підтекстових, контекстових та прямих вербальних смислових рівнів, що покликаються до життя конкретною поетичною інформацією тексту. Якщо підтекст (інтуїтивна парадигма) встановлюється завдяки аналітиці тексту (когнітивної парадигми), то пратекст (феноменологічна парадигма) є сферою суто мнемонічною, в якій когнітивне й інтуїтивне співпадають, як дві сторони одного феномена пам'яті, він ідентифікується на основі сполучення низки сенсів підтексту та тексту.

Характерні метафори пам'яті, які містяться в поезії Т. Шевченка, зазвичай наділені смисловою парадоксальністю: «Неначе степом чумаки Уосени верству проходять, Так і мене минають годи, А я й байдуже»¹⁴⁶. Шевченкові метафори пам'яті зазвичай відсилають читача в конкретне історичне («Уродила рута... рута.... Волі нашої отрута» у вірші «Чигрине, Чигрине») або індивідуальне минуле (тополі на могилі у вірші «Коло гаю в чистім полі»).

Мнемонічна ейдотехніка проступає в поезії Т. Шевченка скрізь. Її вагомість у структурі поезики часом заступає прямі авторські гасла. Іноді гра мнемонічними кодами як навіюванням складає сюжетіку окремих творів поета, зокрема того ж «Перебенді». Це особливо характерно для ранньої поезії.

Навіть *страждання* у поета має мнемонічні риси. Наприклад, у поезії «Самому чудно. А де ж дітись?» відсторонене зображення болю за рахунок відсутності персональної його адресації (нез'ясовано хто такий ліричний

¹⁴⁶ Шевченко Тарас. Кобзар. – К.: Рад. письменник, 1983. – С.425. Далі цитуємо за цим джерелом, вказуючи в тексті тільки сторінку.

герой у кайданах) є образним зображення «подолання болю». Т. Шевченко утворює нову пам'ять, дискредитує стару, попередню. Існують різні способи утворення нової пам'яті, один із них описала Р. Лахманн на прикладі творчості Борхеса: «У сильному скороченні – прийомі, який можна було б назвати поетичним виділенням сутності, коли концепція, яка постає водночас і реальною, і фіктивною/альтернативною, зводиться до її парадоксального сенсу, – Борхес збирає до купи сліди мнемонічної традиції та неофіційну історію фантастичних моделей світобудови: типи шифрування світового знання, криптографії, езотеричні системи чисел, спеціальні мови, альтернативні категоріальні таблиці та езотеричні моделі логіки. Метафорологія пам'яті як сховища і таблиці цитується в такій же прихованій та викривленій формі, як і вчення Платона про анамнезіс і аристотелівська кон'юнкція мнемоманії та меланхолії»¹⁴⁷. Звичайно, Т. Шевченко творить нову пам'ять іншими способами, зокрема його вирізняє тенденція до утворення філософом на основі Святого Письма або фольклору та їх тлумачень у системі сквородинської філософії серця. Індивідуальна містерія коловороту духу й матерії, суцього й фантастичного у поезії Т. Шевченка засновується на обігранні концепту пам'яті та забування, або як найчастіше у нього зустрічається — *стирання*, як то маємо, наприклад, у поезії «Іржавець».

Платон¹⁴⁸ про пам'ять писав, що сам акт пригадування — це прагнення душі пригадати все, що вона бачила, коли була разом із Богом. «...Пам'ять звернена на те, чим божественний бог. Тільки людина, яка вірно користується таким пригадуванням, завжди посвячується у достеменні таїнства, стає

¹⁴⁷ Лахманн Ренате. Память и утрата мира // Немецкое философское литературоведение наших дней. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2001. – С.374.

¹⁴⁸ Див.: Платон. Федр // Федон, Пир, Федр, Парменид. – М.: «Мысль», 1999.

справді досконалою»¹⁴⁹. За його концепцією пам'ять і туга пов'язані, оскільки душа тужить за тим, що вона бачила в лоні божественного життя. Плотін розвинув та поглибив платонівську концепцію пам'яті. Він твердив, що «суть в тому, що тіло є перешкодою для пам'яті. Накопичення знань часто призводить до їх забування; звільнення від непотрібної інформації у багатьох випадках сприяє оживленню пам'яті. Душа – це постійність; нетривкі та вислизаючі речі, до яких відноситься й тіло, можуть привести тільки до забуття, а не до запам'ятовування (саме в такому сенсі варто розуміти міф про річку під назвою Лета), – пам'ять є вияви Душі»¹⁵⁰. Для Т. Шевченка платонівське розуміння пам'яті було відомим та актуальним. Воно стає лейтмотивом його поезії («Ми восени такі похожі Хоч крапельку на образ Божий» [455]). Проголосивши у вірші «Сон» («Гори мої високії...»), що душі йдуть на небо шукати істинної домівки у вигляді хатинки з квітучим садочком, поет розвинув думку небесного дому до стійкого підтекстового концепту, що яскраво проявилось наприкінці життя в поезіях «Чи не покинуть нам, небого», «Кума моя і я» та ін. Душа пам'ятає небесну домівку, куди їй належить повернутися. Концепт небесної домівки присутній у більшості поезій Т. Шевченка, навіть у тих, що написані на інтимну тематику (наприклад, «Л.»). Зокрема, у вірші «Ликері» («Моя ти люблю, мій ти друже») зустрічаємо образ Пам'яті, який розкривається через метафору «візантійського Саваофа», протиставленого щирому християнському Богу, який блукає над Безоднею Неправди як трансцендентна частина душі – «вольная святая душа».

Емоційна пам'ять – єдина форма існування пам'яті для Т. Шевченка. Біль від пам'яті або пам'ять болю – поширена думка у

¹⁴⁹ Лурия А. Маленькая книжка о большой памяти // Хрестоматия по общей психологии. Психология памяти / Под. ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романов. – М., 1979. – С.158.

¹⁵⁰ Плотин. Космогония. – М.: REFL-book, Ваклер, 1995. – С.93.

його спадку. Відключення пам'яті як позбавлення від болю та вивільнення душі від хибного світосприйняття – лейтмотив усієї творчості поета. Таке постійне навертання до філософемі невігойного болю можна назвати в поезії Т. Шевченка *мнемонічним стражданням*, адже при ампліфікаційному прочитанні цієї теми в його творчості виявляється градація болю як екзистенційного стану душі, який хвилями навертається на ліричного героя. Постійна боротьба з болем зовсім не веде до перемоги, адже у вірші “Якби з ким сісти хліба з'їсти” поет каже, що “доведеться самотнім В холодній хаті кривобокій Або під тином простягтись” [542]. Страждання тут є саме мнемонічним, адже ґрунтується на пригадуванні колись намріяного щастя, яке не збулось. Момент пригадування намріяного й нездійсненого – завжди страдницький у Т. Шевченка.

Ще одним аспектом актуалізованих мнемонічних сенсів поезії Т. Шевченка є *синестезія*. Ще у Арістотеля вирізнення душі ґрунтоване на двох ознаках: просторовому русі та мисленні. Тому мислення, розум посіли у його системі філософії чільне місце. Мислення за Арістотелем засноване на відчуттях: якщо відчуття (їх п'ять) не працюють, то людина нічого не відчуває, а значить і не аналізує, не мислить, не запам'ятовує. Сучасні мнемоністи часто спираються на арістотелівське розуміння єдності п'яти відчуттів при обґрунтуванні ефектів синестезії. Синестезійний текст Т. Шевченка є шифровою, яка заставляє нас переглянути зображене в творі по-новому. Він ніби прагне у такий спосіб наштовхнути свого читача на божественний код світу, універсальний та водночас індивідуалізований струнами серця. О. Лурія вважав, що “процес утримування матеріалу не вичерпується простим збереженням безпосередніх зорових слідів ... у нього

втручаються додаткові елементи, що говорять про високий рівень... синестезії”¹⁵¹. Поезія Т. Шевченка – наскрізь синестезійна.

Варіації художньої синестезії (колір у словесному образі) в поезії “Чернець” Т. Шевченка служать меті актуалізації минувшини: “В червоних штанях оксамитних Матнею вулицю мете Іде козак” [335]. Вони мають прямий стосунок до мнемонічного пратексту, адже пригадування, наприклад, кольору за аналогією звука або смаку — один із способів реконструкції забутого, загубленого знання. Вірш “Якось-то йдучи уночі” інтерпретує зорові враження як відсилання до “пекельного кошеняти”, що символізує тут самодержавну цензуру, сторожу імперії, спомини про яку долаються щойно герой “осинивсь святим хрестом” [543]. Синестезія образу кошеняти накладається на християнський код демонічного звіра. Така ускладнена семантика часто зустрічається у Т. Шевченка, демонструючи зв'язок з пратекстом – Святим Письмом.

До того ж, поезія Т. Шевченка використовує християнське традиційне тлумачення пам'яті через категорії сповідання, покаяння, покарання, спокутування тощо. Перелічені традиційні поняття християнської доктрини спрямовані на віртуальне оприявлення давно минулого з підсиленням сенсом, мнемонічна структура такого пратексту засновується саме на традиційності та асоціативності понять цього ряду. Сповідальність є найактивнішим компонентом поезії Кобзаря. Зокрема, вірш “То так і я тепер пишу” створений за зразком християнської сповіді, сила якої акумулюється у рядках: “Щоб ви лихим чим не згадали, Хоч я вам кривди не робив, Та все-таки між вами жив, То, може, дещо і осталося” [354].

¹⁵¹ Лурия А. Маленькая книжка о большой памяти // Хрестоматия по общей психологии. Психология памяти / Под. ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романов. – М., 1979. – С.197.

Сповідальне навернення до минулого – специфіка не лише Шевченкових текстів, а й всього українського романтизму.

Кінець пригадування / забування – це, власне, кінець людини, це вичерпність її сутності. Форма такого пригадування/забування залежить не лише від своєрідності авторського мислення, а й зумовлюється характером та спрямуванням національної культури. Знаменита формула О. Стороженка “Тільки і жити нам споминами” повсюдно присутня в українському романтизмі та всіх наступних літературних напрямках, заснованих на поетизації архаїчної національної культури.

Сомнамбулічна пам'ять як варіація мнемонічного оніризму виринає у творчості Т. Шевченка, наприклад, у вірші “Сон” (“Тори мої високі”), де він демонструє образ старого українця, якому зазвичай ввижаються події та образи, для нього межа між маренням та згадками загублена: “Було що справді, а що снилось” [с.330]. Сон як пригадування минулого – поширений прийом романтичної поезії. У цьому випадку мнемотехніка ускладнюється емоційним навантаженням – повторним переживанням подій, які врзались у старечу пам'ять.

Ремінісцентна пам'ять – найпоширеніша форма кодування суцього в поезії Т. Шевченка. Вона потребує вишуканої ейдотехніки. Якщо Дж. Бруно створив “Печатки пам'яті” у вигляді теоретичних тез, то у Т. Шевченка знаходимо своєрідну ейдологічну систему індивідуальної авторської пам'яті, яка, універсалізуючись, сприймається як пам'ять народу. Вона заснована на різних рівнях повторень. Насамперед характерне для поета авторемінісцентне повторення. Раніше розглянуто авторемінісценції часоплину в поезії Кобзаря¹⁵². Мнемонічний сенс таких повторів беззаперечний, адже кожна ремінісценція повертає читача до попередньо заявлених текстів, а отже, й ідей,

¹⁵² Див.: Бовсунівська Тетяна. Авторемінісценції в “Кобзареві” Тараса Шевченка // Дивослово. – 1996. – №10. – С.12-17.

які ті тексти осяюють. Мнемонічна поетика – це поетика змісту, вона зневажає структурні властивості та прагне до максималізації ідеї. Магічна та окультна пам'ять найменш реалізована в текстах Т. Шевченка, на відміну від західноєвропейських романтиків, де ці види пам'яті представлені понад усе докладно, зокрема у творчості Альфонса де Ламартіна та Жерара де Нерваля.

Мнемонічні алюзії, які відсилають до історії раннього християнства або минулого України, часто зустрічаються у Т. Шевченка та мають чи не найбільший потенціал відтворення конкретного інформаційного потоку учітко визначеній послідовності та ідеології. Наприклад, вірш “Колись дурною головою” містить відсилання до періоду становлення християнств, яке переосмислене у долі самого поета:

Іде я в світі заховаюсь?
Щодень пілати розпинають,
Морозять, шкварять на воогні! [2; 246].

Як бачимо, для письменника тортури Христа сприймаються як власні. Смыслопороджуюча сила алюзії “пілати” (з маленької літери і множина!) не просто повернула до часів Понтія пілата, але якісно змінила образ автора у творі за рахунок нарошування месіанських сенсів.

Історична алюзія до Вашингтона міститься, наприклад, у вірші “Юродивий”: Коли

Ми діждемося Вашінгтона
З новим і праведним законом?
А діждемось-таки колись [2; 230].

Складність мнемонічної схеми цієї поезії полягає у повсякчасному накладанні різних алюзій, в тому числі й біблійних (“Фельдфебель ваш Сарданапал” [2; 231]). Крім того, історичний пласт сучасності також втиснений у твір: Сибір, Байкал, “споборники святої волі” (декабристи), “капрал Гаврилович Безрукий”, “п’яний Довгорукий” та ін. Круговерть

минулого й сучасного в поезії “Юродивий” вивершується філософемою декабризму, адже “рядами довгими в кайданах” з’являються декабристи. Якщо решта алюзій відзначені посиленою динамікою, нагнітанням пригаданих, навіяних образів, то наприкінці твору поетичний світ стабілізується до монументальності.

Давньогрецькі автори розрізняли пам’ять для речей і пам’ять для слів. Мистецька пам’ять, за давніми трактатами, складається із місць та образів (*Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus*¹⁵³). Щодо образів вона поділяється на: пам’ять для речей і для слів. Давні греки розрізняли також науку забування й науку пам’яті. Сучасні вчені майже не використовують ці давні градації сфери мнемоніки, надаючи перевагу психоаналітичним дослідженням пам’яті. Проте актуальність градації стадій та формовтілень мнемонічного акту зафіксованого у тексті знову навертає нас до старих мнемонічних схем. Зразком того є праця П. Рікера “Пам’ять. Історія. Забуття”¹⁵⁴. Писемність треба розглядати як форму колективної пам’яті. Художнє слово Шевченка маніфестує насамперед народні здобутки та втрати, і лише інколи – індивідуальну долю, яка, втім, пов’язана з народною.

Розмаїття форм текстової мнемоніки Т. Шевченка свідчить про його внутрішнє налаштування на збереження національної та християнської історії та культури, що й створює ефект пратексту. Цей пратекст поезії Т. Шевченка ідентифікується в кілька цілком конкретних джерел – це *Святе Письмо, Історія народу, Несамовиті переживання, Фольклор*. За цими провідними пратекстами його творчість структурується як мнемонічний акт, здійснений в унісон до культу старовини

¹⁵³ Добре відомо, що класи художньої пам’яті складаються з місць та образів.

¹⁵⁴ Рікер Поль. Память, история, забвение. – М.: Изд-во гум. Лит-ры, 2004. – 728 с.

характерного для романтизму. Проте зауважу, що найбільшим досягненням Т. Шевченка було утворення так званої “нової пам’яті” на основі оперування пратекстом. Реконструювання нової пам’яті тексту, заснованої на моделюванні реальності минулого не на узгоджених із офіційною історіографією засадах, а на основі споминів та емоцій загальнонаціонального рівня відповідало романтичному смаку та народним уподобанням. Ця *справжня нова пам’ять* не потребує доведення, сприймається на віру, оскільки співпадає з підсвідомим народним уявленням про власне історичне минуле. Шевченків пратекст існує у площині ментальності — це шлях до національної ідентифікації.

4.2. ПОЕТИКА ПАМ’ЯТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І СТРАТЕГІЇ ОФІЦІЙНОЇ КОММЕМОРАЦІЇ¹⁵⁵

Від початку приймемо, що коммеморація – це ретрансляція пам’яті в умовах забування/стирання, це ідеологічне переписування історії. Коммеморація – від лат. *com-memoratio* складається з «все» + «пригадувати, пам’ятати»; лат. *memoria, ea* – пам’ять; англ. *memoir* – пам’ять; англ. відповідник *commemoration* – активно використовується із XVI ст. історіографами. В сучасний науковий обіг термін введений французькими вченими та має два усталених значення: 1) церемонія в пам’ять про когось або щось, 2) політично заангажоване переосмислення минулого. Коммеморативна

¹⁵⁵ Доповідь виголошена на юбілейному Шевченківському конгресі з нагоди 200-річчя від дня його народження 10 березня 2014 р., м. Київ. Вперше стаття опублікована: Бовсунівська Т.В. Поетика пам’яті Тараса Шевченка і стратегії офіційної коммеморації // Літературознавчі студії. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2015. – Вип.46. – С.39-46.

практика в сучасному світі – частина політики й державотворення, втілений принцип обґрунтування будь-якої громадської структури. Олена Васильєва зазначала: «Коммеморацію треба визначати, як процес пам'ятування, який заснований на актуалізації соціально-значимих для певної доби образів, подій та персоналій минулого. Даний процес має вибірковий характер і переважно ґрунтується на політичній бажаності. Коммеморація представляє собою спробу зупинити або приховати процес зміни традиції, а коммеморативні місця («місця пам'яті») зміцнюють стереотипи нашої свідомості. Тому коммеморація настільки вагома політично»¹⁵⁶. Кожне нове покоління змінює орієнтири пам'яті, за А. Мегіллом, «коли виникає поклоніння, пам'ять у її основному, дослідному сенсі перетворюється на щось інше: вона стає коммемораціями. Я розглядаю пам'ять взагалі як персональний досвід окремих індивідуумів або груп індивідуумів, які придбали певний загальний досвід. Пам'ять починається з більш-менш спонтанного запам'ятовування набутого в певний момент досвіду. Пам'ять і коммеморація споріднені один з одним, але вони також і різко відмінні. Якщо пам'ять є побічний продуктом минулого досвіду, то коммеморація приречена перебувати в сьогоденні»¹⁵⁷. Патрік Х. Хаттон наголошує: «Можна сказати, що сьогодняшня карта історіографії схожа на театр пам'яті мнемоніка. Кожна історіографічна традиція володіє своїм кодом. Історик зобов'язаний знайти ключ до цього коду, оскільки кожен ключ відкриває свої двері в свою кімнату смислу»¹⁵⁸. Мнемонічна кодова система Т. Шевченка цілком піддається

¹⁵⁶ Васильєва Е. О. Коммеморация в практиках современной живописи. Дис. на соискание уч. ст. канд. филос. н. – Саранск, 2011. – 164 с.

¹⁵⁷ Мегилл А. История и память: за и против // Философия и общество. – 2005. – № 2. – С.153.

¹⁵⁸ Хаттон Патрик Х. История и искусство памяти. – СПб.: Владимир Даль, 2004. – С.394.

прочитанню, його поетика пам'яті – це складний, але доступний сприйняттю кожного набір специфічних прийомів із задіянням підтексту та контексту, алюзивними відсиланнями, коментарями, післямовами та рецитацією. Крім того, вона не втратила привабливості для сучасних політичних імеджмейкерів.

Коммеморація Т. Шевченка завжди опозиційна щодо офіційної. За життя поета коммеморативні стратегії застосовувались так само активно, як і в наш час. Поет жив із усвідомленням відповідальності за минуле. Навіть прагнув синтезувати це минуле таким, яким його жадав бачити народ. Звідси його особистісна коммеморація часто співпадає із колективною народною.

Шевченкова модель пам'яті циклічна (“Все йде, все минає – і краю немає...”), з виразним тяжінням до затухання описаного руху (“Минуло все, та не пропало, Остались шашелі...”¹⁵⁹), або його переходом у захмарну далечінь (“Чи не покинуть нам, небого”). Громадянська тематика поезії “Кобзаря” складається з частих звернень до минулого, які утворюють горизонт уявленої за спогадами історії (“як чув від старих людей” [119]). Наприклад, поезія “Полякам” вже в першому рядку (“Ще як були ми козаками” [334]) містить словесний код занепаду козацтва, який поширюється в Україні впродовж всього ХІХ століття. Він відроджується, зокрема, у поезії Василя Пачовського “Б'ють литарви гучні, ясні сурми гремлять, Іде Січ...”. Шевченко започатковує романтичну традицію відтворення козацтва як збірного поняття з патетичними рисами героїки й активної діяльності етнотворення.

Зображення окремих постатей козаків у “Кобзарі” базується на легендах про них, а не на пам'ятках та розвідках

¹⁵⁹ Шевченко Тарас. Кобзар. – К.: Радянський письменник, 1983. – С.544 та далі за цим виданням, вказуючи в тексті сторінку.

історіографії. Зокрема, в поезії “Чернець” йдеться про опоетизованого народом Палія, а не реального. На формування галереї народних героїв Шевченко спрямовує всі відомі йому художні прийоми. Серед найбільш цікавих, мабуть слід назвати синестезійні мнемонічні прийоми. При чому, поет поєднує символічний рух – міміку, танець, пластику рухів – з кольором, світлом, та музикою. В поезії “Чернець” кількоразово виринають червоні барви: воля “Оksamитом шляхи стеле”, “вино розливають”, козак “В червоних штанях оксамитних Матнею вулицю мете” [с.335]. Червоний колір у «Кобзарі» має символічне значення спокути, незворотної втрати або героїки національного подвигу. Снування спогадів довкола червоної кольорової гами та їхнє зникнення при описі сучасного Шевченкові стану речей в Україні приховує розпач від втрати героїки, нудіння сучасністю, що позбавлена козацького прагнення волі.

Звичайно, козацька реальність у його поезії утворена швидше шляхом штучної імітації за споминами, але її призначення – формувати *колективну коммеморацію українства* як дієвого, волелюбного, нескореного всупереч офіційній коммеморативній практиці навіювання любові до доброго царя. З цією метою Т. Шевченко переосмислює пам’ять як спомин – на пам’ять як звичку розуму. Його не задовольняє навіювання за спогадами, оскільки воно діє тимчасово, полишаючи лише враження, часто без усвідомлення коду. Він хоче перетворити цей акт на буденну властивість мислення українця з метою актуалізації етнічної пам’яті як своєрідного «фільтру» світосприйняття, створити у свідомості українця код до проникнення в перипетії минулого з акцентом на героїку та національний альтруїзм. Така цілеспрямована зосередженість на постійно підсилюваній козацько-кобзарській версії історії створювала (за умови масового прочитання «Кобзаря») етноцентричну колективну коммеморацію. Кобзарство як школа меморалізації народного подвигу стає для Т. Шевченка

провідним орієнтиром при утворенні новітньої національної коммеморації. Надзавдання романтичного історизму Т. Шевченка – призвичаєння українця до етноцентричної колективної коммеморації, вироблення звички до прочитання кодів козацько-кобзарського сприйняття історії.

Прикладом такого типу коммеморації може служити поезія “Холодний Яр”, в якій згадуються події 1768 року та місцевість, де збиралися гайдамаки недалеко від Чигириня. Мнемонічні коди починають відкриватися читачеві вже з першого рядка “У всякого своє лихо”, який є ремінісценцією з пісні 10-ої “Всякому городу нрав і права” Григорія Сковороди та авторемінісценцією до поеми “Сон” (“У всякого своя доля”). Місткі асоціації, які покликаються до життя в перших рядках “Холодного Яру” – це козацько-кобзарський код минулого України. Тут же поет спростовує коди офіційної коммеморації, зокрема представлені в книзі Аполлона Скальковського “Наезды гайдамак на Западную Украину в XVIII ст., 1733-1768” (Одеса, 1845), де гайдамаки змальовані розбишаками, розбійниками з великої дороги. Т. Шевченко палко виступив супроти такої інтерпретації гайдамаччини:

Брешеш, людоморе!
За святую правду-волю
Розбійник не стане,
Не розкує закований
У ваші кайдани
Народ темний... [273].

Ще одним могутнім напрямом формування колективної пам’яті стала *сакральна коммеморація* у Шевченка, яка також зазнає в його творчості етноцентричного переосмислення. М. Хальбвакс досліджував процес переміщення ментальної карти на топографічний рівень, де вона стає видим ландшафтом

пам'яті¹⁶⁰. Комеморативна репрезентація Святої Землі у Т. Шевченка відповідає етноцентричній загаданості, всі місця християнської слави, ранньохристиянської історії у нього мають український колорит. З метою їх «українізації» використовується фольклор та ментальна карта козацтва, завдяки чому духовний подвиг Христа опиняється у контексті дієвої націоцентричної позиції персонажів «Кобзаря», які навіть ридаючи, живуть на користь вітчизні.

Видозміни сакральної комеморації добре простежуються, наприклад, у поезії «Осії. Глава XIV». Вже з перших рядких стикаємось з підсиленою сакралізацією України за рахунок наслідування біблійного пратексту:

Погибнешь, згинешь, Україно,
Не стане знаку на землі.
А ти пишалася колись
В добрі і розкоші! Вкраїно!
Мій любий ркаю неповинний! [528].

Безперечно, в Книгах пророка Осії, главі XIV йдеться про Іудею: «Вернися, Ізраїлю, до Господа, Бога свого, бо спіткнувся ти через провину свою» [Ос. 14:2]. Цікаво, що такою роковою провиною України осмислюється діяльність Богдана Хмельницького та «скаженого Петра». Підміна територій на сакральній топографічній мапі Шевченка помітна і в поемі «Марія» та інших творах.

У поезії Т. Шевченка зустрічаємо й етноцентричне переосмислення «пам'ятних місць» таких, як Іудея, Рим, Єгипет, Китай тощо, які представлені без підміни місцевостей, але на засадах значної «українізації» подій та образів. З цим стикаємось у поезії «Саул». Там універсалізується схема породження царів.

¹⁶⁰ Див.: Кахилл Томас. Холмы Иерусалима. – СП б.: Амфора, 2006. – 249 с.; Halbwachs M. Les Cadres sociaux de la me moire. – Paris, 1925. – 211 pp .; Halbwachs M. The Collective Memory. – University of Chicago Press, 1992. – 254 pp.

Адже Саул був першим царем Іудеї. Поезія присвячена проблемі поруйнування сакрального ставлення до царату в народі, адже Шевченко розкриває страшну таємницю: вивищуються царі тільки тому, що люди їм це дозволяють. Остаточний висновок:

Дрібніють люди на землі,
Ростуть і висяються царі! [539].

Зміна схеми поклоніння (не царям, а народові) закладена в “Кобзареві” є нічим іншим як зміною комеморації з офіційної на народну колективну, етноцентричну.

Шевченко не перший став на шлях «переробки» сакральних місць пам'яті. Тут варто звернути увагу, що місця християнської комеморації з плином часу видозмінювались і давно не відповідають їх історичній топографічній прив'язаності. Паломники йшли не за святими місцями, якими вони були реально, а за місцями християнської комеморації, підсилючи її. Ось що з цього приводу пишуть дослідники: “Свята Земля, отже, не була відкриттям, а локалізацією тих ментальних структур, які вони приносили з собою в своїх мандрах. До того часу, коли вони почали сюди прибувати, християнська релігійна традиція вже піддалася багатьом змінам. Дійсна фізична архітектура, що існувала в часи історичного Ісуса, вже давно зникла внаслідок природних руйнувань. Тому в Євангеліях Нового Завіту фактично не міститься посилань на географію Палестини. Отже, колективна пам'ять про життя Ісуса, успадкована традицією, відштовхувалася тільки від уявних уявлень, а не від фізично існуючих територій. На такі подання і спиралися паломники. Зображувані як відкриття, мнемонічні місця християнства були насправді проекцією цих уявлень, що беруть свій початок у традиції, яка хоча і могла з'явитися в той час, коли життя Ісуса було ще надбанням живої пам'яті, але за минулі з того часу сторіччя вже зазнала суттєвих

змін”¹⁶¹. “Фізично, як вказує Хальбвакс, ті мнемонічні місця, які паломники пов'язували з життям Ісуса, були майже всі священними для пам'яті євреїв”¹⁶². Шевченкова Палестина – це мнемонічні сакральні місця українця. Шевченків Христос – то національний герой України, споріднений за страдництвом з Павлом Полуботком.

Архаїка історії раннього християнства у творчій манері Шевченка накладається (чи легко співвідноситься) з українською старовиною. У поемі “Марія” архаїзми відіграють роль занурення в історію раннього християнства, а не предметно-речовинний світ та географічні реалії. Рослинний світ поеми відповідає українському: “Лопух край берега найшла, Лопух зорвала і накрила, Неначе бриликом, свою, Свою головоньку смутною” [с.507]. Такими ж українськими барвами змальований і “убогий хутір бондарів” та ін. Поруч із такими описами згадуються дійсні історичні місця, як Фавор-гора, Юдея, Віфлеєм, Ніл, сфінкси, Голгофа та ін. Всі названі Шевченком місця сакральної комеморації мають в поемі українську етнічну конкретизацію (“сорочки прати”, “талан твій латаний”, “Івасью Таки вдовенко” тощо). Навіть Марія у нього “під тином, Сумуючи, у бур'яні Умерла з голоду” [с.520]. Смерть “під тином” – специфічно український фольклорний образ нужденних, в християнстві ж така смерть не вважається ознакою обраності. Українізуючи сакральну історію, поет прагне наблизити її до свого сучасника, заставити співпереживати її знову й знову, видобуваючи з душі свого читача високі й сильні емоції. Шевченкова комеморація завжди врахована на співпереживання, на емоційність, навіть на оті “сльози читача”. Колективну пам'ять неможливо сформувати поза емоцією, тож він діє як упевнений та цілеспрямований націотворець.

¹⁶¹ Хаттон Патрик Х. История и искусство памяти. – СПб.: Владимир Даль, 2004. – С.205-206.

¹⁶² Там само. – С.210.

Сакральне тлумачення пам'яті у Шевченка заставляє читача спроектувати ситуацію з Марією й Ісусом на власну долю і власний вибір, поет емоційно єднає легендарні постаті з мнемонічним персоналізованим мисленням читача.

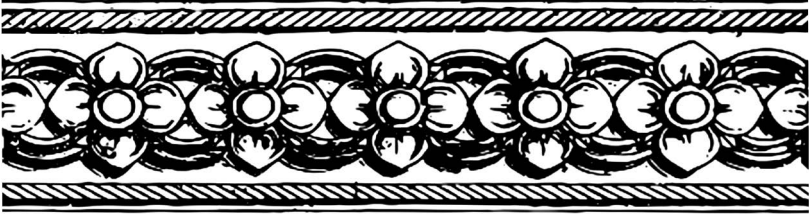
Не забуваймо, що горизонт колективної пам'яті включає сакральну християнську складову (козаччина як Божа благодать, гайдамаччина як помста за гріхи, Січ як втілена Божа Правда, “привласнення” та інтимізація історії раннього християнства), але постійно віддаляється і кожне наступне покоління синтезує власну картину колишньої звитяги, величі й релігійного подвигу. При всьому цьому штучний характер сучасних комеморативних традицій явно протистоїть Шевченковій комеморації, яка засновувалась на сердечному вчуванні у персоналізовану сакральну історію як частину загальноукраїнської долі. Відтворення мнемонічних місць християнства у його спадку має кілька особливостей: 1) підміна юдейських панорам українським етнографічним пейзажем; 2) використання фразеологізмів та доведення їх до ідеологем (Марія у «Неофітах» помирає «під тином»); 3) змінюється техніка інтроспекції, оскільки вона накладається на ретроспекцію; 4) фікційні / штучні спогади й сни сприяють інтимізації мнемонічної поетики; 5) поєднання відновленого / реконструйованого минулого з живою пам'яттю свого народу вивершує загальну картину романтичної комеморації. Шевченкова комеморація, будучи заснованою на живій пам'яті, на наближенні, вчуванні у перипетії минулого, яким би далеким воно не було, дає можливість кожному читачеві відчутти старовину як власне надбання. Він створив практику вчування в сиву давнину як у привласнену, «націоналізовану» скарбницю живого духу.

Коллективная пам'ять пересотворюється кожним новим поколінням та новою ідеологією, романтичний етап її пересотворення ознаменований духовним вибором на користь

подолання стереотипів, які нав'язані та закріплені в офіційних традиціях і ритуалах. Колективна пам'ять стала об'єктом дослідження в романтичній історіографії, адже саме в ній і була насамперед зацікавлена ця історіографія. Вона завжди була площиною трансформації та меморалізації спогадів і саме в цьому її сенсі Т. Шевченко бачить найвище призначення самого акту «переписування пам'яті». Він переписує її на користь національного альтруїзму.

Шевченків текст як школа виховання українця не втрачає актуальності. Оскільки комеморація – це ідеологічне переписування історії і простором її становлення є вся культура, меморалізація минулого у творчості Т. Шевченка базується на кількох джерелах-“пратекстах”: 1) фольклор, 2) Святе Письмо, 3) жива пам'ять за спогадами як свідків, так і тих, кому довелось чути ці спогади, 4) феноменологічна практика вчування в перипетії минулого (трансцендентна форма навчання, пов'язана із серцем як органом пізнання), практика медитацій, 5) романтична історіографія. Джерела наведені у відповідності до їхньої актуальності для поета. Концепція нової пам'яті Т. Шевченка зафіксована не тільки у поезіях, а й у картинах та епістолярії. Література і живопис здавна виконують функції практичної меморалізації минулого.

Аналіз комеморативних практик образів та прийомів у добу романтизму наштовхує на думку про наскрізність та універсальність здобутків, адже сам романтизм стає об'єктом комеморації в українському націоналізмі. Тож утворена Шевченком поетика пам'яті – це не простий ряд спогадів чи історичних навіювань, а формування відповідної мнемонічної техніки з ідеологічним етноцентричним спрямуванням, яка здатна дієво протистояти будь-яким іншим системам інтерпретації минулого України.



5. ЖАНРОВА ПОЕТИКА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

5.1. ЖАНРОВА ПАЛІТРА ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА¹⁶³

Жанрова градація поезії Т. Шевченка, що спрямувала романтичний розвиток літератури, була й лишається справою не тільки техніки, а й ідеологічного сприйняття самих текстів, коли біблійний чи будь-який трансцендентний вплив не розглядалися як формотворчі чинники. Брак вивершених систематизацій його поезій свідчить про недоліки самих застосовуваних принципів упорядкування. Жанрова ж систематизація відкриває можливості обґрунтування тих незримих лакун художньої свідомості, які пов'язані з прихованими культурними впливами, вона є показником світоглядної критеріології не тільки поета, а й всієї доби романтизму. І. Смірнов зазначав: «Жанроутворення має свою внутрішню логіку, але його не можна логічно обрахувати, ухваливши, що за свій висхідний пункт воно має якийсь апіорний набір ознак, з комбінування якими виводяться риси, які є конструктивними щодо явищ, що підпадають під концептуалізацію. /.../ Жанри – вимірювальні прилади для

¹⁶³ Вперше стаття опублікована: Бовсунівська Т. Жанрова палітра поезії Тараса Шевченка // Українська мова і література в школі: науково-методичний журнал. – 2012. – № 4. – С. 46-50.

відліку нашого часу, хронометри словесного мистецтва”¹⁶⁴. Кожен жанр має власний історичний сенс, і кожен такий “шлейф” значень – неповторний як за принципами комбінаторики, так і за її складовими. Проте обрахування найбільш вартісних історичних сенсів жанру долучає дослідників не просто до опанування численними модифікаціями жанру в потоці їх історичного становлення, а й до суто когнітивного виміру світогляду поета. Систематизація знань про творчу спадщину Т. Шевченка була і лишається провідним напрямом осмислення особливостей його поезики. Жанрова комбінаторика поета має стійкі ознаки, насамперед залежність від засадничого жанрового джерела.

У цій статті йдеться про жанрову систематизацію поезії Шевченка на основі, насамперед, засадничого жанрового патерну, який попри будь-які авторські експерименти, завжди виходить на поверхню. Вже при першому наближенні до поезії «Кобзаря» можна помітити чотири основні тематичні жанрові групи, що зумовлені засадничими жанровими джерелами: 1) пробілійні жанри поезії, 2) фольклорна жанрова група, 3) група, зумовлена світовою поетичною традицією (нечисельна), 4) ще більш нечисельна, але все-таки присутня в «Кобзарі», «риторична» жанрова група, форма якої постає із джерела вітійства, – святкового, дидактичного, літургійного, – яке було надто розвиненим у давній українській культурі. Крім того, можна помітити нерівномірність розвитку та й появи кожної жанрової групи. Зокрема, фольклорна жанрова група поезій Т. Шевченка, очевидно, з’явилась першою, судячи із складу розміщених творів у першому виданні «Кобзаря» 1840 року.

¹⁶⁴ Смирнов И.И. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. – СПб.: Изд-во Рус. христианской гум. академии, 2008. – С.14.

Крім того, вся поезія Тараса Шевченка поділяється ще на **міметичну та неміметичну**, і тут хронологічний принцип або принцип за походженням не спрацьовують. Неміметичність поезії активно проявляється саме в період романтизму, провокуючи такий перегляд вже заявлених жанрів, завдяки якому вони стають видозміненими до невпізнання. Тематичні жанрові групи, виділені нами за засадничим джерелом, підпадають під поділ на міметичні та неміметичні. Якщо «міметичні жанри надають плинності темпоральному екстенціоналу літератури»¹⁶⁵, то жанри неміметичні – уявлення стійкості, нехай навіть у часовому відношенні доволі короткі, тобто з точки зору жанрової темпоральності міметичні та неміметичні жанри мають певні відмінності. Асиметрія такого поділу залежить не від джерела жанротворення, а від ступеня проникнення у трансцендентну істину поетом. За логікою, до міметичних повинна належати вся жанрова група пробіблийних поезій. Не викликає сумнівів приналежність до міметичної групи «Молитви Ієремії пророка», поем із подієвим сюжетом, «переложеній» тощо. Поте й тут проглядає поезія з виразним медитативним началом, яка не може вважатися «списаною» з біблійного, чи іншого зразка, наприклад «Псалми Давидові» більше нагадують гру сакральним наслідуванням, а не естетичну настанову автора. Треба відзначити, що саме романтики розпочали традицію неміметичного віршування як стійку тенденцію завдяки їхньому прагненню перейти межу дійсності й опанувати трансцендентним.

Виразним неміметичним жанром у спадку Т. Шевченка постає «думка». Саме тому її жанрова ідентифікація виявилась такою складною. М. Бондар відніс думку до «медитативно-

¹⁶⁵ Там само. – С.37.

повістувальної поезії»¹⁶⁶, наголошуючи, що таку лірику характеризує «розгорнута в часі дія, вчинок ліричного героя чи персонажа, відрізок його «життєвської» історії вихоплені з епічної течії стихією ліричного почуття; вони в ньому начеб існують»¹⁶⁷. Ф. Пустова вважала, що в жанрі думки «поетика народних пісень поєднувалась з поетикою романсу»¹⁶⁸. В. Смілянська запропонувала віднести «Думи мої, думи мої» 1840 року написання до «вишуканої форми літературно-романтичної елегії»¹⁶⁹. Мені ж здається, що жанр думки нав'язаний козацьким фольклором, ритмомелодикою народної тужливої пісні-медитації та був збагачений філософемами буття Тараса Шевченка.

Розглянемо думку як зразок неміметичного жанру «Кобзаря». До цього жанру Ф. Пустова віднесла: «Тече вода в синє море», «Вітре буйний, вітре буйний», «Тяжко-важко в світі жити», «Нащо мені чорні брови», «Вітер з гаєм розмовляє», «Не женися на багатій», «Дівичії ночі», «Не завидуй багатому», «Ой виострю товариша», «Не так тії вороги», «Як маю я журитися», «Ой по горі роман цвіте», «Ой маю, маю я оченята». Проте сам автор вважав думками тільки перші чотири із цього списку, здається, його судження слід враховувати. Цей жанр належить до неміметичних, оскільки не має виразного зразка наслідування, а підсилена медитативність у ньому разом із романтичною «сердечністю», створюють характерний модус піднесеності духу попри зазвичай сумний зміст самої поезії. Думка найвиразніше відбиває специфіку саме українського романтизму, будучи увиразненням національної ментальності.

¹⁶⁶ Бондар М.П. Поезія пошевченківської епохи. Система жанрів. – К.: Наукова думка, 1986. – С.174-176.

¹⁶⁷ Там само. – С. 173.

¹⁶⁸ Пустова Ф.Д. Думка // Шевченківський словник. – К.: Головна редакція УРЕ, 1976. – Т.1. – С.201.

¹⁶⁹ Смілянська Валерія. Шевченкознавчі роздуми. – К.: ІЛ НАНУ, 2005. – С. 205.

Жанр «думки» в українському романтизмі з'являється завдяки контекстній детермінації, оскільки є результатом взаємодії кількох контекстних культурологічних факторів (музика, фольклор, риторика, медитація, мода на романтичну меланхолію в Європі тощо). Схильність українця до медитацій, фольклорні жанрові попередники (думи, історичні пісні, окремі види легенд у фольклорі), соціально-побутові умови (шанобливе ставлення до хутірського життя), прагнення до духовного розкріпачення услід за заповітом Г. Сковороди, – ось ті провідні фактори, які мали жанротворче значення у цьому випадку. Відомий принцип Ц. Тодорова – «жанри походять від інших жанрів»¹⁷⁰ – відносно романтизму практично не може бути застосований, оскільки жанри у романтизмі походять не стільки від інших жанрів, скільки провокуються культурним та соціальним середовищем письменника, тільки частково співвідносячись із тими чи іншими своїми умовними літературними попередниками. «Думка» не має прямих жанрових попередників в українській літературі, в якій на той час медитативна лірика зовсім не переважала, а панував бурлескно-трагедійний шквал форм та ритмів, а в давній період література дотримувалась чистоти жанрів, запропонованої у поетиках.

Фольклор не знав тужіння за трансцендентним, тому поява такого могутнього струменя в жанрі думки яскраво вирізняє від будь-яких талановитих фольклорних переспівів. Тож попри всі свої виразні фольклорно-стилістичні ознаки, жанр думки не можна назвати міметичним. А от рефлексивним, медитативним, філософічним окреслити його доцільно. Жанр думки презентує ритмомелодійну сваволю, використовуючи різні віршовані розміри та різну кількість стоп у рядку, а також різні строфічні структури. Він також демонструє певну незалежність від

¹⁷⁰ Тодоров Цветан. Поняття літератури та інші есе. – К.: «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 25.

системного римування. У ньому забагато риторичних фігур оклику, звертання, розпачу-крику тощо. Меланхолійно-споглядальний тип світосприйняття, представлений у жанрі думки, був надзвичайно близьким Шевченкові, тому рудиментарно «думка» представлена і в його творах більшого розміру, зокрема у поемах, де вона поглинається сюжетним ментальним спрямуванням текстів, найчастіше розчиняючись сповідально-емоційних речитативах, як то маємо у поемі «Єретик» («Як той явір над водою, Степан похилився, Щирі сльози козацької В серці запеклися...»¹⁷¹). Характерно, що шевченківські “думки” мають спільне тематичне поле – сирітство, мандри, нерозділене кохання, туга за мрією.

Поезії Т. Шевченка поділяються на групи за засадничим жанровим потерном, який навіть у дифузних жанрах чітко проступає як специфічна першооснова. **Пробілійна жанрова група поезій** Т. Шевченка детермінована сакральним текстом. Безпосередньо почерпнутими з Святого Письма в українському романтизмі в «Кобзарі» виявляються такі жанри та жанрові модифікації (протожанрові форми): молитва, антимолитва («Та не дай, Господи, нікому»), псалом («Псалми Давидові»), сповідь («То так і я тепер пишу»), заповіт («Як умру то поховайте»), притча («У Бога за дверима лежала сокира»), повчання (початок поеми «Катерина»), одкровення («Пророк»), видіння («Кума моя і я»), диво («У нашім раї на землі», «Ісаїя. Глава 35»), осанна (початок поеми «Марія»: «Все упованіє моє На тебе, мій пресвітлий раю...»), знижена / бурлескна осанна («Якби-то ти, Богдане п'яний») тощо. У Т. Шевченка зазвичай існують контраверсійні пари жанрів: молитва – антимолитва, осана – антиосанна, пророцтво – лжепророцтво та ін. У

¹⁷¹ Шевченко Тарас. ПЗТ у 12 т. – К., 1989. – Т.1. – С.201. Далі цитуємо за цим виданням, вказуючи в тексті лише том і сторінку.

західноєвропейському романтизмі чисельність жанрів, які своїм походженням завдячують Святому Письму є мізерною, на відміну від українського. Частіше у західноєвропейському романтизмі ці жанрові форми існують як інтертекстуальність. У творчості Т.Шевченка представлені всі названі жанри у розвиненому стані. Адаптація жанрових ознак сакрального зразка для нього надзвичайно характерна.

Згідно з концепцією В. Лепакіна, "молитва як "іконообраз" має всі його характеристики: онтологічність, антиномічність, канонічність, символічність, синтетичність і синергійність. Це стосується і змісту молитовних прохань, і молитви як процесу богоспівкування, і молитви як словесної ікони (за формальною структурою та композицією)"¹⁷². Богослови виділяють всередині самих молитов три ступеня опанування сакральним: перший - прочитання, поклоніння, "бденіє"; другий – де тілесне й духовне постають як рівнозначні; третій – це дія молитви без слів, без поклоніння, навіть без мислення. Молитва є істинним духовним життям в процесуальності та дії, отже й літературна молитва повинна акумулювати духовну напругу.

Шевченківські молитви мають внутрішню тематичну градацію. Зразок прохальної молитви містить "Гамалія" ("Ой, нема, нема ні вітру, ні хвили"): "О милий Боже України! Не дай пропасти на чужині, В неволі вольним козакам! І сором тут, і сором там – Вставать з чужої домовини, На суд Твій праведний прийти, В залах руки принести, І перед всіма у кайданах Стать козакові..." [1, 151]. Особливість цієї молитви складають: 1) її незавершеність, адже козакові не дають договорити и молитва не вимовляється до кінця; вимовленість молитви – ознака приниження та неволі, ознака відсутності вільного слова; 2) національна ідентифікація Бога ("Боже України"); 3) вона є

¹⁷² Лепакін Валерій. Молитва як словесна ікона. Іконічність молитви // Ікона та іконічність. – Львів, 2001. – С. 153.

частиною великого тексту з подієвою сюжетною структурою. Ця молитва представляє козацьку покору долі й усвідомлення нестерпності неволі. Вивершена молитва у формі самодостатнього тексту в тексті подається в поемі "Єретик", це молитва Яна Гуса за народну правду ("Кругом неправда і неволя, Народ замучений мовчить..."). Вона поєднала ознаки бурлескної й прохальної молитви у їхніх літературних традиціях, але ніяк не в літургійній.

Молитва виокремлюється в жанр вже тоді, коли її об'єктивна жанрова суть є укладеною. Існують жанри, які породжуються внаслідок експериментаторства, як то було з сонетом, форму якого придумав Джакомо де Лантіно, а вдало зреалізував Франческо Петрарка. Молитва як жанр не має свого винахідника, свого автора; вона є вмотивованою лише духовними потребами епохи, зануреної в медитативність, сповідальність, прагнення споглядати Бога, тобто вона проступає як жанр в ту добу літератури, коли ці властивості духовності стають домінантними, отже - в добу романтизму.

Фольклорна жанрова група поезій відзначається як чисельністю, так і творчим характером переосмислення успадкованих форм. Сюди належать: історична пісня («Ой чого ти почорніло, Зеленеє поле?»), балада («Тополя»), плач («Ой умер старий батько»), козацька пісня («Не хочу я жинитися»), думка («Думи мой, думи мої»), замовляння («Гімн черничий»), прокляття («Царів, кривавих шинкарів»), колискова («Ой люлі, люлі, моя дитино»), легенда («Коло гаю в чистім полі»), пісня про кохання («На тополлю високою») та ін.

Жанр пісні найбільш поширений у «Кобзарі» Т. Шевченка і має ту специфіку, що часто автор зберігає один чи й більше рядків пісні у формі парафрази, як то маємо тут: «Туман, туман долиною, Добре жити з родиною, А ще лучче за горою З дружиною молодою» [2, 408]. Переспіваний рядок народної пісні «Туман яром, туман долиною...» тут наявний. Другою стійкою властивістю жанру пісні у Шевченка є навність у ній

паралелізму. Віршовий паралелізм у творчості Т.Шевченка має дуже багато варіацій, починаючи від алітерацій («Неначе для в льолі білій...»), завершуючи складним рефренами («Царям, кривавим шинкарям...»). У цьому плані дослідження текстів поета є найбільш повним. Особливо багато уваги приділено науковцями проблемі співвіднесеності фольклорного паралелізму та Шевченкового. Плідність досліджень віршових форм шевченкових паралелізмів наголошує смислотворчу функцію такого підходу на всіх текстових рівнях «Кобзаря». Ми ж можемо твердити, що паралелізм став наскрізним принципом організації тексту «Кобзаря» Т. Шевченка. Наприклад: “Тече вода з-під явора Яром на долину. Пишається над водою Червона калина” [2, 542] і далі: “Тече вода край города. Вода ставом стала. Прийшло дівча воду брати, Брало заспівало” [2, 543].

Жанр пісні у Шевченка – наскрізний, а це означає, що “пісні” входять до складу більших творів, не боїться він і повторювати деякі пісні чи навіть просто рядки із них, особливо ті, які стосуються нещасливої козацької долі. Окремі рядки народних пісень різних жанрових груп (і танцювальні, і любовні, і журливі, й жартівливі) снуються в “Кобзарі”, утворюючи власну мнемосхему поетики та сприяючи смислопородженню в тому напрямі, який потрібен автору для внесення народної точки зору на світ.

Велику групу у “Кобзарі” складають пісні про сирітство. Наприклад, поезія “Ой, умер старий батько” (1848) образно, сюжетно й композиційно спорінена з аналогічними фольклорними піснями. Образи рути, сироти, дівочих надій глибоко укорінені у народній творчості і Шевченко не прагне їх чимось перевершити. Авторська пісня “Ой, умер старий батько”, поєднуючи ритмомелодику плачів із символікою дівочих та сирітських пісень, авторське втручання фіксує на сюжетно-композиційному рівні як нагнітання подієвості, як фатум недолі. У пісні “Якби мені, мамо, намисто” відчутна трансформація

дівочої пісні у слізну медитацію з оскарженням долі. Пісенний приспів автор також зберігає (“Безталанна я” [414]). Характерно, що вправність Шевченка-пісняра проступає також і через збереження мелодики фольклорного джерела. У нього є пісні, в яких мелодія збережена ретельно, наприклад “Утоптала стежечку через яр” (1848).

Крім того, пісні Шевченка мають стійкі жанрові характеристики: 1) використання фольклорних ремінісценцій; 2) часте використання фольклорного віршового паралелізму та символіки; 3) пісенні рядки часто пронизують твори, які за жанром не є піснями (наприклад, “За байраком байрак” з циклу “У казематі” 1847); 4) строфіка Шевченкової і фольклорних пісні зазвичай не співпадає; 5) пісенні приспиви та рефрени Шевченка використовує тільки як ідеологічний наголос; 6) всі пісні Шевченка тужливі та представляють собою ментально достеменною копію українця з притаманною йому особливою щирістю та бентежною сердечністю.

Провідною особливістю Шевченкових переспівів народних пісень можна назвати підсилення представленого у першотворі модусного значення до рівня епатажного, афектованого або його заміну на супротивне. Зокрема, танцювальні пісні можуть набувати сумних сенсів, тужливі – гармонізуючих чи бунтарських. Прикладом “переродження” художнього модусу може служити поезія “Якби мені, мамо, намисто”, де танцювальний ритм резонансом перехоплює рефрен “Безталанна я”, утворюючи зміну модусу у зворотному сенсі. Найчастіше у “Кобзарі” спостерігається зміна веселого модусу на тужливий, як то у пісні “У перетику ходила”, де численні зваблення парубків так і не завершуються сватанням. Веселість крізь сльози – емоційна константа пісень Шевченка.

Жанрова група поезій світової традиції віршування у Т. Шевченка має виразне рецептивне забарвлення, яке він зовсім не намагається приховати. Насамперед серед жанрів цієї групи

треба назвати поему: ліро-епічну (“Катерина”), епічну (“Гайдамаки”), ірої-комічну (“Сон”) та сатиричну (“Кавказ”). Звичайно, жанр поеми йому вигадувати не прийшлося внаслідок актуальності цього жанру у світовій традиції, яка спостерігається ще задовго до проявлення романтизму. Потетичні жанри світової традиції та літератури романтизму зокрема також часто зустрічаються в його спадку: вірші-присвяти (“Ликері”, “А.О. Козачковському”), нищінські вірші (“Н.Т. Великомуцинице кумо”, “Анумо знову віршувать”), вірші-орації (“Світе ясний! Світе тихий”), вірші-ламентациї (“І мертвим, і живим...”), вірші-містерії (“Великий льох”), епіграми (“І день іде, і ніч іде”), антитетичний вірш (“Тим неситим очам”, “Не так тії вороги”), автолог (“Садок вишневий коло хати”), “подражаніє” (“Подражаніє сербському”, “Подражаніє Едуарду Сові”), “переложеніє” (“Псалми Давидові”), плач (“Плач Ярославни”), медитативний вірш (“Ну, що б, здавалося, слова”, “Мов за подушне, оступили”), любовний вірш (“Якби зустрілися ми знову”) також значно вплинули на Шевченкову поезію. Навіть поетичні жанри, які фактично не представлені у “Кобзарі” Шевченка, – елегія, ідилія, панегрик, акровірш, ода тощо, – залишили певний слід у вигляді зредукованих ознак. Стосовно епіграми слід зауважити, що вона також недостатньо розвинена у поезії Шевченка. Дмитро Чижевський зауважував, що “Епіграма – старий гатунок поезії. Лише в останньому столітті, коли романтична теорія поезії зруйнувала старі форми, відмовилась від старих гатунків, “жанрів”, що жили до того більше тисячоліття, слово “епіграма” прийняло новий сенс, зокрема в слов’янських літературах”¹⁷³. Якщо взяти до розрахунку ту поправку до жанру епіграми, яку запропонував Д. Чижевський, то деякі твори Шевченка можуть бути визнані

¹⁷³ Чижевський Дмитро. З історії української епіграми // Український літературний барок: нариси. – Харків: Акта, 2003. – С. 47.

дотичними до епіграми: “Щодо першої ознаки епіграми, той стара епіграма та епіграма західного барока, латинська та в народних мовах, знала два основних засоби, які підвищували естетичну якість невеликого, мініатюрного віршу. Це повторення певних слів, зокрема тих, на яких робиться притиск, логічний “наголос”, які найтісніше зв’язані з думкою, що її вліто в форму епіграми. По-друге, це певні співзвуччя, словесні гри, внутрішня рима чи асонанс або алітерація”¹⁷⁴. До епіграматичних творів можна віднести “За що ми любимо Богдана”, “І день іде, і ніч іде”, “І Архімед, і Галілей” та ін. Шевченкова епіграма глибоко філософська та заряджена критичним ставленням до дійсності.

Особливість функціонування цієї жанрової групи у творчості Шевченка полягає у зниженій частотності названих жанрів: поет може актуалізувати якийсь жанр світової традиції, наприклад, лише один раз за все своє творче життя. Проте інколи він вдається до утворення синкретичних жанрів на оснві вже наявних, як “переложеніє”, – жанр, який поєднав біблійний псалом і суто літературний жанр “переспіву” або “переложенія”, тобто недослівного перекладу. Шевченківський варіант 132 псалма (“Чи є що краще, лучче в світі”) зберігає біблійний зміст, хоча й сповнюється українською ментальністю. Інтерпретуючи перший псалом (“Блаженний муж на лукаву”), Т. Шевченко не прагне суттєво відійти від його біблійного варіанту, а навпаки, максимально занурюється у сакральний текст. Проте як би не коливалось спрямування поезики у кожному окремому псалмі, мета всіх таких “переложеній” – утворити українізований варіант псалмів, а врешті, – поетичний катехізис як основу для духовної консолідації української нації.

Проте чи не найбільшу групу складають медитативні поезії, засновані на глибоких емоційних сплесках. Наприклад, “Ой, гляну я, подивлюся” (1848) – медитативна лірика такого

¹⁷⁴ Тамс амо. – С.49.

плану. У цьому творі Шевченко сконцентрує увагу на нужденному становищі самотнього старого, на його відчутті неприкаяності, бентежної нетривкості долі. До того ж, поезія сюжетна й медитативна часто синкретизуються Шевченком (наприклад, “І золотої, й дорогої” 1849). Але для такого злиття необхідне специфічне відчуття долі як втіленої трансценденції.

“Риторична” жанрова група поезій Т. Шевченка засвідчує пильну увагу поета до мовного спілкування насамперед не простого народу, а письменного. Ця жанрова група поезії засвідчує приналежність Шевченка до давнього українського письменства, обізнаність із різними українськими школами вітійства. Сюди можна віднести поезії зі слідами різних типів риторики: полемічне вітійство (“Згадайте, братія моя...”), святкове вітійство (“Напевне видумали свято”), літургійне вітійство (“У неділеньку у святую”), морально-етична бесіда (“У Вільні, городі преславнім”), дидактичне вітійство (“Дурні та гордії ми люди”), аналог “моління” (“І золотої, і дорогої”). Це найнечисленніша група поезій Шевченка, проте вона нав'язана конкретним риторико-версифікаційним джерелом і використовувалась автором з метою підсилення дидактичних кодів лірики у плані пророцтва.

Окрім поділу за джерелом походження, можна застосувати властивості мнемосхеми творів як основу вирізнення жанру, адже у різних жанрах застосовуються й різні прийоми мнемопоетики. Звичайно, навагомішим результатом мнемонічного експериментування поетів є утворення ефекту нової пам'яті, що Шевченкові вдалось здійснити. Це має бути плідним напрямом ідентифікації жанрів ще й тому, що романтики чітко орієнтовані на мнемонічні акти, завдяки яким вони сподівались повернути націю до власного минулого, до історії, яка складала честь нації, та збудити на нові подвиги й відродження. Поетика романтизму є мнемоцентричною, вона спрямована на відтворення парадигми пам'яті як основи

відродження. Тож у Шевченка маємо кілька усталених форм мнемопоетики, що характеризують різні жанрові групим поезії: алюзії, авторемінісценції та ремінісценції, історіографічні екскурси, коментар/щоденник/післямова, народнопоетичні символи історичного сенсу, присвяти та звертання, пародіювання фактів історії, замовчування фактів історії (риторичні фігури мовчання).

Спостерігається закономірність вживання тих чи інших мнемонічних поетичних форм у різних жанрах при значному домінуванні ейдотехніки як провідної форми мнемонічного кодування тексту. Зокрема, фольклорна жанрова група тяжіє до частого використання таких форм ейдотехніки: алюзивних (“Ідешь шукать його в Сибір Чи тее-то в Скифію”), ремінісцентних (“І день іде, і ніч іде”), народнопоетичних символів (“Рости, рости, моя пташко, Мій маковий цвіте”), метафор пам’яті (“Ми восени такі похожі Хоч крапельку на образ Божий”), метонімічних образів топографічного ряду (степ – “широкий”, Дніпро – “Як реве *ревучий*”), криптонімів антропографічного характеру (N.N., П.С., Г.З., Л. замість Лікера та ін.), зрідка зустрічаються присвяти (“Москалева криниця” присвячена Якову Кухаренку) та звертання (“Подражаніє Іезекілю”: “Восплач, *пророче, сине Божий*”), які навертають до пам’ятних фактів та персоналій. Прийом паралелізму використовується часто з мнемонічною метою як засіб навернення до історично вартісного фактажу, наприклад, колівшини, декабризму або раннього християнства. У “риторичній” жанровій групі таких елементів набагато менше, натомість більше історичних екскурсів, пародіювання, коментування, риторики мовчання. У жанровій групі світової традиції віршування домінують інші мнемонічні прийоми: мнемонічна онірокритика (у поемі “Сон” як наскрізний принцип), ампліфікаційне прочитання (у поезії “Юродивий” міститься нетотожний повтор “Що в морду затопив капрала” [2,

230] і “Сатрапа в морду затопив” [2, 231] – тут відсилання до історичного факту, коли чиновник М. Матвеев дав публічного ляпаса М. Писареву), синестезія, мнемонічні фантазми (“Ісаія. Глава 35”: “Незрячі прозрять, а кривис, Мов сарна з гаю, промайнуть. Німим отверзнуться уста...” [2. 239])). Стосовно синестезії поезія Шевченка, то вона має особливості: найчастіше утворюється ефект накладання словесного значення й уявної дії та кольору.

Нарешті, треба назвати провідну властивість поетичних жанрів Шевченка, так би мовити, замість глобальних висновків, – їхню **дифузність**. Інакше й бути не могло за умов неприйняття усталеної у Просвітництві жанрової системи. Наприклад, пробіблійний жанр молитви у нього синкретизується із бурлескно-травестійною стихією поезики, що виразно проступає у молитві за царів. Найчастіше у творчості Шевченка синкретизуються фольклорні та пробіблійні жанри. “Нечистота жанру” в поезії романтика-Шевченка зовсім не є винятком стосовно самої доби романтизму. Адже дифузність всієї жанрової системи романтизму неодноразово відзначалась дослідниками. Відкинувши існуючий на той час жанровий поділ та поставивши народне слово над усе, романтики змусили поглянути на жанр не як на смислоформу, але як на чистий сенс, структура якого залежить від змісту і не бажає підпорядковуватись жодній формально-значеннєвій традиції. Класифікація жанрів у такому випадку також повинна базуватись на смисловому принципі. Отже, когнітивні властивості жанрів у цьому разі визначають провідні жанрові ознаки. Іншими словами, жанр у романтизмі має цільову загаданість – бути провідником висловлюваної духовності, якогось конкретного сенсу буття людини та природи.

Орієнтованість на змістовне вираження передусім штовхала Шевченка на повторне використання улюблених мотивів, які у свою чергу були пов’язані з певними жанрами, тож дифузність проявлялась тим більше, чим більший обсяг мав

залучений іншожанровий мотив, образ, зредукowana філософема. Жанрова система “Кобзаря” характеризується переважанням дифузних жанрів, що засвідчує складну ситуацію пересотворення жанрової системи української літератури романтиками в цілому, а не тільки Шевченком.

5.2. МОЛИТВА ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖАНР (роль Т. Шевченка в романтичному жанротворенні)¹⁷⁵

Однією з актуальних проблем як порівняльно-типологічного літературознавства, так і теорії жанрів є становлення молитви в українській літературі, як власне, й сам факт осмислення "молитви" як можливого літературного жанру, зі своєю специфікою та особливостями художньо-формального втілення. До цього часу актуальним лишається осмислення походження біблійних жанрів в українській літературі та всіх можливих форм їхньої модифікації під впливом художньо-мистецьких принципів різних епох та періодів історії літератури. Безпосередньо почерпнутими з Святого Письма в українському романтизмі виявляються такі жанри та жанрові модифікації (протожанрові форми): молитва, псалом, сповідь, заповіт, бесіда, повчання, одкровення, видіння, диво, похвала, осанна, притча, легенда, пророцтво, прокляття тощо. Відразу треба зазначити, що ці жанри формуються в українському романтизмі як під впливом Святого Письма, так і з огляду на давньоукраїнську художню традицію, отже, мають не менше двох джерел, які стосуються до виявлення характерології цих жанрів, одне з яких

¹⁷⁵ Стаття вперше опублікована: Бовсунівська Т. В. Молитва як літературний жанр: Роль Т.Шевченка в романтичному жанротворенні // Дивослово: Українська мова й література в навчальних закладах: Науково-методичний журнал. – 2003. – N7. – С.3-8.

є опосередкованим, а друге вже має риси адаптивності. У західноєвропейському романтизмі чисельність жанрів, які своїм походженням завдячують Святому Письму, є мізерною, на відміну від українського. Частіше у західноєвропейському романтизмі ці жанрові форми існують певною мірою як інтертекстуальність. Зокрема, у творчості Т. Шевченка представлені всі названі жанри у розвиненому стані. Адаптація жанрових ознак сакрального зразка для нього надзвичайно характерна.

Європейські романтики не дали чистого літературного жанру молитви, хоча й маємо кілька характерних зразків, як то "Королівська молитва" Гете, гротескна "Молитва язичника" Ш. Бодлера чи друга частина "Гефсиманського саду" Альфреда де Вінї тощо. Гетевська "молитва" більше нагадує епіграму, тяжіє до лаконізму та афористичності. У Ш. Бодлера молитовне звернення адресатом має любов, а не Бога, отже, його "молитва" також не презентує "чистоту" жанру. Мабуть, найцікавіший варіант подав А. де Вінї, найліпше з усіх європейських романтиків увиразнивши цей жанр. Але й у нього в "Гефсиманському саді" "молитва" більше нагадує оповідь, вона практично не містить прохання до Бога (адже воно концентрується у одній фразі "Дай книгу днів моїх гортати аж до скону"¹⁷⁶) і не передбачає діалог з ним, а скоріше є своєрідним повідомленням для Бога про людське життя, більше має інформативне значення, ніж сподівання чудодійних наслідків та й сама концепція Бога у того ж таки А. де Вінї скорботно-безнадійна, бо Бог завжди мовчить:

Якщо все правдою було, що на оливковій горі
Повідав людський син в євангельські часи,
І чують небеса, такі глухі й байдужі,
Молитви всіх істот, що створені були,

¹⁷⁶ Альфред де Вінї. Избранное. – М.: Искусство, 1987.– С.492.

І хай залишиться його хистке мовчання
У відповідь на вічне мовчання божества¹⁷⁷.

Отже, вплив західноромантичної традиції адаптації біблійних жанрів стосовно українського романтизму слід визнати нетривким та невиразним внаслідок недостатньої сформованості цих жанрів в системі західного романтизму. Для того, щоб знайти дієві чинники впливу на формування традиції адаптації біблійних жанрів в українській літературі варто звернутися до теологічних та літургійних джерел православ'я та до давньоукраїнської писемності.

Згідно з концепцією Валерія Лєпахіна, "молитва як "іконообраз" має всі його характеристики: онтологічність, антиномічність, канонічність, символічність, синтетичність і синергійність. Це стосується і змісту молитовних прохань, і молитви як процесу богоспількування, і молитви як словесної ікони (за формальною структурою та композицією)"¹⁷⁸. До означених Лєпахіним різновидів можна додати ще й "молитву до молитви" як своєрідне літературне утворення, модифікація літургійної природи молитви та "немолитву", написану без надії, що її почує Бог. До суто змістовних епістемологічних характеристик літературної молитви належать ще, окрім зазначених Лєпахіним, характеристики текстового та художньо-естетичного ряду:

- утворення специфічного емоційного темпоритму, який не завжди наслідують біблійний зразок;
- елегійність у молитвах любовного змісту чи, навпаки, динамічність у молитвах з громадянським звучанням;
- зосередженість на духовності особистості з демонстрацією крайнього індивідуалізму;

¹⁷⁷ Там само. – С.496.

¹⁷⁸ Лєпахін Валерій. Молитва як словесна ікона. Іконічність молитви // кона та іконічність. – Львів, 2001. – С.153.

- архаїзація мовлення.

Богослови виділяють молитви покаятні, прохальні, благодарні, постійні. У Біблії вже було загадано подібний "жанровий" поділ, там читаємо: "Отже, перш над усе я благаю чинити молитви, благання, прохання, подяки за всіх людей..." [1 Тим. 2, 1]. Цей тематичний поділ молитов стосується також і літературної традиції, де він фактично зберігається. Найкращим зразком молитви подяки (благодарної) можна прийняти молитву Св. Августина: "О Господи, я раб твій і син раби Твоєї. Ти розірвав пута мої; Тобі складатиму жертву хвали. Нехай прославляє тебе серце моєї язик мій, і нехай скажуть усі кості мої: "Господи, хто ж подібний до Тебе?" Нехай вони так скажуть, а ти дай мені відповідь і скажи моїй душі: "Я спасіння твоє". Ким же я був і яким? Чи ж було що-небудь, що не було б злом у ділах моїх, а коли не в ділах, то в словах, а коли не в словах, то в похотях? Але ти, Господи, добрий і милосердний; Ти заглянув у безодню смерті моєї і Своєю правицею вичерпав із дна мого серця прірву зіпсуття. І звідси той цілковитий відступ моєї волі від того, чого дотепер прагнув, і прямування до того, чого хотів Ти. Але ж де була моя вільна воля протягом таких довгих років? І з якої ж найпотемнішої криїки видобулася вона в одну мить, щоб я підставив свою шию під лагідне ярмо Твоє, а свої плечі під легкий Твій тягар, о Ісусе Христе, "Помічнику мій і мій Відкупителю"? Якою ж солодкою стала для мене відсутність марних радощів! Раніше я боявся втратити їх, а тепер ось зрікся їх з радістю. Бо ти відкинув їх далеко від мене, Ти, Правда й найвища Насолодо, Ти викидав їх і Сам ухотив на їх місце, солодший від будь-якої розкоші, але не для тіла і крові; ясніший від будь-якого світла, та більше захований усередині від будь-яких таємниць; вищий від будь-яких почесей, але не для тих, що шукають величі в собі. І вже моє серце було вільне від їдкої журби, від спроб і зусиль осягнути щось, і мені вже не треба було корчитися з болю й

розривати струни пристрастей: і це вже була щира розмова з Тобою, моя Світлосте, моє Багатство, моє Спасіння, Господи Боже мій"¹⁷⁹. Молитва містить подяку за те, що Бог вирвав героя з пут суєтного та позбавив пристрастей. Мотив смерті як міри суцього, використовуваної Богом, і надалі виринатиме в літературних молитвах.

Традиції киеворуської літератури в адаптації цього жанру відзначаються особливою увагою до громадянського звучання молитви, оскільки переважно подібні жанрові вкраплення утворювались з патріотичною метою, передбачалось їх озвучення при великих скупченнях народу. В давній українській літературі традиція адаптації жанру молитви була започаткована ще в період першого південнослов'янського впливу. Наприклад, зразком напівхудожньої, напіврелігійної адаптації жанру молитви може слугувати "Молитва до Григорія Богослова" Константина-Кирила:

О Григорий, человек телом, но душею ангел!
Хоть телом ты человек, а явил себя ангелом,
Ибо уста твои, словно один из серафимов,
Прославляют Бога и вселенную просвещают
Толкованием правой веры [нашей Христовой].
Так прими меня, припадающего к тебе с любовью
И верою, и будь мне учителем и просветителем!¹⁸⁰

У літописних записах давньої болгарської літератури зустрічаємо безліч літургійних відступів у вигляді моління. Отже, у православній літературі, і не лише у теологічній, давно уклалася традиція молитовних відступів, часом молитва вивершувала оповідь, заступала маніфестаційну частину тексту, викликаючи

¹⁷⁹ Святий Августин. По наверненні. Молитва подяки // Сповідь. – К.: Основи, 1997. – С. 148.

¹⁸⁰ Константин-Кирилл. Молитва к Григорию Богослову // Родник златоструйный. Памятники болгарской литературы IX-XVIII веков. – М., 1990. – С.310.

ефект соборності. Перенесення всіх цих прийомів адаптації молитви спостерігаємо в українській літературі як давнього, так і новітнього періодів. Це одна з усталених традицій.

Зразком прохальної молитви може слугувати уривок із "Моління Данила Заточника": "Господи! Дай же князю нашому силу Самсона, храбрість Олександра, розум Йосипа, мудрість Соломона, майстерність Давида та примнож, Господи, всіх людей під п'ятою його. Богу нашому слава, і нині, і прісно, і ввіки"¹⁸¹. Цей тип молитви акумулював у собі турботу про інших, піклування про загальне добро.

Нарешті, за зразок покайної молитви можна прийняти цей уривок із "Повісті про смерть Андрія Боголюбського": "Господи, хоч за життя вчинив я багато гріхів та справ недобрих, але вибач мені їх всі, помилуй мене, грішного, Боже, допоможи кінець свій прийняти, як святі приймали його, бо така страдницька смерть випадала праведникам; і як святі пророки й апостоли з мучениками одержали нагороду, за Господа кров свою проливаючи, так і святі мученики і преподобні отці палючі муки і випробування прийняли, і зваблені були дияволом, і очистились, як золото в горнилі. Їх же молитвами, Господи, до обраної тобою зграї з праведними вівцями залучи й мене, адже й святі володарі проливали кров, страждаючи за свій народ, як і Господь наш Ісус Христос врятував світ від зваб диявольських священною своєю кровію"¹⁸².

Кожен із наведених зразків існує як текст у тексті, отже, є структурною одиницею більших творів. Молитва в наведених текстах складає їхню органічну частину, компонент онтологічної картини світу, не виділяється як окремий жанр, в українській літературі подібне виділення жанру відбувається лише на початку XIX століття (на Заході – в добу Середньовіччя).

¹⁸¹ Моление Даниила Заточника // Памятники литературы Древней Руси. XII век. – М., 1980. – С.399.

¹⁸² Повесть об убиении Андрея Боголюбского // Памятники литературы Древней Руси. XII век. – М., 1980. – С.331.

Усі наведені зразки молитов взяті з текстів, які вже давно посіли вагоме місце в художній культурі, давно осмислені як "художня традиція", навіть "мистецький канон". В межах такої канонічності в молитві треба виділити також її прямий стосунок до прообразу Божого. За Г. Нисським: "...Будь-який такий рух мислення, яке підноситься до горнього, співвідноситься з красою божественного образу"¹⁸³. Отже, молитва як літературний жанр не може не зберігати такий прообраз чи то у формі прямого звернення, чи то завуальовано.

Богослови виокремлюють у самих молитвах ще й три ступені опанування скральним змістом: перший – прочитання, поклоніння, "бденіє"; другий – де тілесне й духовне постають як рівнозначні; третій – це дія молитви без слів, без поклоніння, навіть без мислення. Молитва є істинним духовним життям в процесуальності та дії. Отже й літературна молитва повинна акумулювати духовну напругу. Молитва – це слово небайдужої людини, слово, яке може сказати кожен бажаючий, її емоційно-духовна інвектива зберігається і в літературних текстах. Повторюваність молитви – це принцип сакрального світосприйняття у будь-якій релігії, який також використовують письменники. Часом фрагментарне відтворення молитви сприяє "молитовності" як світовідчуттю.

На магічну силу слова вказував П. Флоренський: "В напластуваннях семи слова зберігаються невичерпні копалени енергій, які відкладалися тут віками та витікали з мільйонів вуст. Збагачення змісту слова має іншою своєю стороною підвищення окультного рівня семи слова та збагачення окультної розмаїтості слова, цілого. /.../ Слово робиться надзвичайно ущільненим і тонко диференційованим одиничним згустком, який зберігає свою окультну індивідуальність впродовж віків навдивовижу стійкої, взагалі

¹⁸³ Святой Григорий Нисский. Об устройении человека. – СПб., 1995. – С.61.

кажучи, в одного разу прийнятому напрямі, хоча в окремих випадках і руйнується, і гине з причин внутрішніх або зовнішніх"¹⁸⁴. Філософ також звертав увагу на синтетичність слова та на його властивість зосереджувати думку ("Лише словом сконцентрованим, більш високого порядку синтетичності, можна, навіть без особливих особистих зусиль, без натуги, легко і навіть недбало, одержати потрібний ступінь зосередженості..."¹⁸⁵); слово як акумулянт енергетичного стану, як приховуваний чинник дії, як символ синергійності, – ці його якості підсилюються в молитві. П. Флоренський, розвиваючи концепцію "магічної дії слова", приходять до висновку про синтетичність семантики слова.

Нова українська література, починаючися з бурлеску й травестії, втім, не перервала традиції адаптації біблійних жанрів. У творчості П. Гулака-Артемівського можна знайти зразок бурлескної молитви, який, безперечно, започаткував стійку традицію в нашій літературі. "Переложение Псалма 125" Гулак-Артемівський написав у формі молитви:

До тебе, Господи, що там живеш у небі,
Звертаю очі я в пригоді і в потребі.
Як наймит з панських рук рятунку й ласки жде,
Або як наймичка прохать до пані йде,
Щоб запобігла їй чим в нуждочці, небозі, –
Так ми шукаємо добра й підмоги в Бозі.
Ой, змилуйсь, Господи! Та змилуйся ж на нас!
Бо ворог дошкуля до сліз під інший час;
А гірш за все чваньки нам допекли ті пишні,
Що тільки, бач, вони святі, а ми всі грішні¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Флоренський П. У водоразделов мысли. – М., 1990. – Т.2. – С.270.

¹⁸⁵ Там само. – Т.2. – С.264.

¹⁸⁶ Гулак-Артемівський П. П. Твори. – К., 1978. – С.83.

Об'єктивно, власне молитвою, тут є фрагмент від слів "Ой, змилуйсь" до кінця поезії, адже тільки ця частина повністю відповідає вимогам молитви як жанру, якщо не брати до уваги специфіку стилістичного обрамлення. Тяжіння бурлескного стилю було настільки сильним щодо Гулака-Артемівського, що навіть в такому "пафосному" стилі як молитва, він застосовує бурлескні засоби мовлення ("дошкуля" – замість "заважає", "чваньки" – замість "честолюбці", "допекли" – замість "знушаються" тощо). Пізній Гулак-Артемівський все більше звертається до сакральних текстів, що йде цілком у річищі його пропаганди нового естетичного зразка в особі біблійного Давида. В статті "О поэзии и красноречии на востоке" він твердив, що істинне мистецтво має опанувати Біблією як вічним зразком та повинне прагнути викликати почуття, подібне до божественного благоговіння¹⁸⁷. Тож у власній творчості письменник намагається зреалізувати ці естетичні вимоги, хоча тяжіння поетики бурлеску й надає деякої химерності "молитвам". Не менше ознак жанру молитви має також його твір "Переложение Псалма 139", в якому ознаки прохальної молитви ще виразніші:

О, вирви, Господи, мене з рук чоловіка,
Що шарпає мене, мов горлицю шуліка!¹⁸⁸

Цей текст, фактично, не відповідає ані ознакам псалма, ані ознакам молитви, якими вони постають у літературі початку ХІХ ст., більше того, Гулак-Артемівський ніби нехтує каноном, переглядає його з властивим для бурлеску недбало-іронічним ставленням до предмета зображення чи осмислення. Подібні модифікації молитви посприяли численним переробкам у творчості інших письменників, наприклад, як то робив Євген Маланюк.

¹⁸⁷ Див.: Гулак-Артемівський П. О поэзии и красноречии // Украинский журнал. – Харьков, 1824. – №4. – С.168-178; №5. – С.210-136.

¹⁸⁸ Гулак-Артемівський П.П. Твори. – К., 1978. – С.87.

Євген Маланюк свідомо відхиляється від класичного жанру молитви, зберігаючи лише "впізнавальні" прикмети жанру, серед яких стійким лишається лише звертання до Бога, що нагадує наслідування форми прохальної молитви: «Вчини мене бичем Твоїм, Ударом, вистрілом, набоем, Щоб залишивсь хоч чорний дим Над неповторною добою»¹⁸⁹.

Зредуковані елементи молитви у цьому випадку осмислені як своєрідний смисловий рефрен, адже прохання повторюється і в останній строфі поезії, вивершуючи динаміку її змістового розкриття. Меланюк не прагне послідовного відродження жанру молитви, його метою є лише навіювання певного роду "молитовності", відтворення "молитви" як специфічного знаку культури, як культурологічного коду, що має транскультурне значення. Створення ефекту "молитовності" можемо констатувати в циклі "Молитви", де, власне, немає жодної молитви як літературного жанру. "Молитовність" у цьому циклі складає своєрідний епіфеномен, який базується на вже виробленій літературній традиції.

Спробуємо відновити ширший контекст доби, в умовах якої відбувалось становлення жанру молитви. Зокрема, ще ніколи в нашому літературознавстві в цьому плані не аналізувався вплив російської періодики на формування жанру молитви в українській літературі, в той час, як вона читалася на території України нарівні з власними періодичними виданнями, до речі, на початку XIX століття доволі нечисленними. Треба визнати домінанту російської періодики на території Східної України, а отже, й осмислити, як це вплинуло на жанротворення та чи існували закономірності жанрових запозичень і які саме.

У той час в російській літературі жанр "молитви" з дещо екзальтованим переживанням "сакрального спотикання" стає доволі популярним, хоча й становить нижній, так би мовити,

¹⁸⁹ Маланюк Євген. Невичерпальність. – К., 1997. – С.138.

рівень літератури. Численні публікації сльозливих "молитв" з оскарженням життєвої беззмістовності чи нещасливого кохання заповнюють періодичні видання Росії початку ХІХ століття. Отже, в Росії в той час розвивається "слізна молитва", а не бурлескна, як у нас, вона орієнтована на розчулення, проникнення в сердечну іпостась. За більшістю варіантів така молитва не ставить за мету дієвість чину, вона швидше імпульс емоційного релігійного переживання, і не виходить за межі маленького світу чутливої та екзальтованої особистості. Ось кілька зразків.

Варіант адаптації цього жанру запропонував І. Козлов, зокрема у "Библиотеке для чтения" від 1834 – "Моя молитва"¹⁹⁰. Його твір вирізняється особливим пафосом та піднесенням, увага фокусується на екзальтованому почутті до божественного світу, особливість полягає у применшенні значення конкретного людського життя та возвеличенні життя Божого, як і всіх, хто здатен жити "Божим життям".

Інтересом до особистості, до переливів її світовідчуття відзначається молитва В. Красова:

Спаситель, мне тяжело, мне грустно, Спаситель!
Душа утомилась в оковах земных:
О дай мне, отец мой, покоя обитель,
В свободном пространстве небес голубых!
Житейского моря мятежные волны
Давно сокрушили мне юную грудь,
На путь мой, страстей возмутительных полный,
Мне страшно, мне страшно, Спаситель, взглянуть!
Лишь тихая лампа и крест твой священный,
Полночные зрели страданья мои!
Когда же, отец мой, душой оновленной,

¹⁹⁰ Див.: Козлов И. Моя Молитва // Библиотека для чтения. – СПб., 1834. – Т.1. – С.1-3.

Когда ж полечу я в объятия твои?¹⁹¹

Цей зразок адаптації біблійного жанру молитви, поза всякими сумнівами, є також актом екзальтації особистісного світовідчуття, в складній вибудові якого звернення до Бога є лише риторичним простором тексту. Поезія межує з езотеричними віршами. Неназваність скоєного на життєвому шляху ("страстей возмутительных полный") семантично цілком відповідає загальній тенденції романтичного тексту на певну недовомленість, інакоказання з міфологемним забарвленням. Від класичної молитви тут лишається лише палке бажання діалогу з Богом, піднесення чуттєвої сфери до рівня божественного всеохоплення, яке не вивершується, замикаючись на особистісній трагедійності.

Переглядаючи художні твори, що можна долучити до жанру молитви в російській періодиці початку XIX ст., легко спостерегти одну закономірність: майже в кожному такому творі йдеться про смерть, передбачувану ліричним героєм і очікувану ним як вивільнення від "мерзотної" дійсності. Так, у Г. Мизнікова читаємо:

Я скажу: "Покровы праха
Брось мой дух скорей без страха
В час земного здесь конца!
Я, в объятиях Отца,
В небе встану для блаженства,
И души для совершенства;
Там с любовью святой
Встретит друг отшедший мой!"¹⁹².

Отже, використання мотивів християнської есхатології також стає специфікою літературного жанру молитви. Крім того, в таких творах обов'язковим компонентом є звернення до

¹⁹¹ Красов В. Молитва // Телескоп. – М., 1835. – Ч. XXVI. – С. 497.

¹⁹² Мызников Г. Молитва // Библиотека для чтения. – СПб., 1834. – Т. 5. – С. 220.

Бога, якого найчастіше нарікають "Господь", "Отец", "Всеvyšний".

Використання старослов'янїзмів, архаїзмів у творах цього жанру спостерігається дуже часто. Автори використовують архаїчну лексику для створення фіктивної сакральної атмосфери. Художня фікція у данному випадку нав'язана самою молитвою "Отче наш", лексика з якої і представлена в найчастіше в цитованих текстах.

Цікаву езотеричну семантику відтворено в "Молитві" підписаній криптонїмом "М-я Л-ва":

Источник света и блаженства
В мирской тяжелой нищете,
Молитва! Искра совершенства!
Посланец неба на земле!
В тебе пространство исчезает,
Все беспредельное в тебе;
Твой огонь с Творцом мой дух сливает,
С тобой парю я к высоте, –
И в небесах все забываю,
Всю суетность мирских страстей;
Любовью лишь одной вздыхаю, –
И грусти нет в душе моей¹⁹³.

Подібного змалювання езотеричного сходження в поезії початку ХІХ столїття дуже мало. Вона межує з релїгійними осаннами, виникає на перетинї традицій релїгійного та художнього письменства, з частим вживанням риторичної амплїфікації як принципу тематичного розкриття тексту. Темою цього вїрша є захоплення молитвою. Тема омислення молитви (молитва до молитви, а не до Бога) також була здобутком саме лїтературного обертання сакральних канонів.

¹⁹³ М-я Л-ва. Молитва // Библиотека для чтения. – СПб., 1835. – Т.13. – С.162.

Свій варіант прохальної молитви створив також М. Языков. Його твір цікавий тим, що молитва 1825 р. написання набуває рис елегійності, що властиві всій його творчості:

Молю Святое Провиденье:

Оставь мне тягостные дни,

Но дай железное терпенье,

Но сердце мне окамени.

Пусть, неизменен жизни новой

Прийду к таинственным вратам,

Как Волги вал белоголовый

Доходит целый к берегам¹⁹⁴.

Змістовним відхиленням від класичної молитви є саме прохання дати ліричному герою кам'яне серце. Взагалі, для російської традиції адаптації біблійного жанру молитви було характерне певне зміщення семантики, надання їй світського звучання та надмірної експресивності. Языков же просить у своїй молитви про те, про що просити не можна – його прохання негативістське, воно виключається канонічним православ'ям. Це певною мірою змістовний оксюморон.

Чи не найбільш довершений зразок цього жанру подав М. Лермонтов у поезії "Молитва" ("Не обвиняй меня всесильный"). За своєю характерологією вона належить до покаючих молитов, вивершується проханням поета до Бога: «От страшной жажды песнопенья Пускай, Творец, освобожусь...»¹⁹⁵. Ця "молитва" Лермонтова вирізняється особливою палочістю, загостреністю трагедійного світовідчуття. Риси агону сповнюють даний текст, що, безперечно, йде поза біблійною традицією, адже мета молитви – умиротворення, втишення душі та втолення серця. Лермонтовська молитва лише розгойдує персональну вісь

¹⁹⁴ Языков Н. М. Молитва // Пловец. Избранная лирика. – М., 1975. – С.76.

¹⁹⁵ Лермонтов М.Ю. Сочинения. – М., 1988. – Т.1. – С.35.

ліричного героя, вона не дарує рівноваги. Більше того, у тексті фіксується явний відхід від Бога ("К тебе я снова обращаюсь"), бунтівний дух поета ставить умови Богу, поет намагається говорити з Богом на рівних. Тенденція до діалогу з Богом, яка проявилася в молитві Лермонтова, стане одним із перспективних напрямів її жанрового розвитку у світовій літературі, особливо ХХ ст.

Українські романтики дають практично "чистий" варіант цього жанру. Наприклад, у творчості П. Куліша таким варіантом є "Молитва природи" (переспів однойменного твору Байрона). Діалогізм у молитві як літературному жанрі у Куліша зреалізований на всьому просторі тексту. У цьому творі Куліша яскраво позначилося прагнення романтиків утворити своєрідний діалог з Богом без посередництва церкви. Поетика революційного еретичного богошукання "істинних християн", літургійного закону самовираження того, хто молиться, та ознаки класичної прохальної молитви, – все це відбилось на Кулішевому творі сповна:

Твоїх церков ніяких я не знаю, –
Вкажи мені твою спасенну путь.
Про всемогущество твоє гадаю,
Як можу розумом своїм збагнуть¹⁹⁶.

Своєрідність цього твору також в тому, що автор активно використовує бурлескну лексику ("капут", "кукобився на небі" тощо). Ця молитва без "молитовності", без відчуття Абсолютного начала в світі, вона передає вир почуттів, а не є медитацією спрямованою на самопізнання та на пізнання Бога.

У Т. Шевченка маємо кілька зразків "чистої" молитви: "Молитва", "Царів, кровавих шинкарів", "Злоначинающих спині" та фрагментами у формі інтертекстуальності в різних

¹⁹⁶ Куліш Пантелеймон. Молитва природи // Твори в двох томах. – К., 1989. – Т.1. – С.278.

творак¹⁹⁷. Складником жанру молитви є покладання сподівань на втручання Бога в хід людських справ. Шевченко звертається до Бога за справедливістю, яку люди не здатні створити на землі без сторонньої допомоги. Тобто, чи йдеться про покарання панів, чи про щастя селян – у кожному випадку йдеться про певне диво, на яке й сподівається творець молитви. У поемі "Єретик" молитва входить до складу твору як його органічна частина, оскільки Ян Гус звертається з молитвою до Бога перед тим, як рушити в дорогу. Його молитва має відверту вказівку на диво ("...і диво, Святес диво показать Очам незрящим"¹⁹⁸). Дивом у цьому випадку є правда. Часом бачимо творах Т. Шевченка зображення людей, що моляться на самоті ("Мені тринадцятий минало"), або навіть картини масових літургій ("У неділеньку святу"). Молитва в творчості Т. Шевченка існує і як жанр, і як авторський ліричний відступ усередині твору, і як опосередковане зображення людей, які моляться, і навіть як немолитва (антимолитва), але у кожному разі незмінним у ній лишається містичний компонент сподівання на диво. Тобто, у творах цієї жанрової групи (молитва, заповіт, сповідь тощо) диво не є власне об'єктом зображення, а лише передбачуваною проекцією, воно в такому випадку становить частину авторського містицизму. Диво, якого людина не може досягти, декларується Т. Шевченком у вигляді молитви, сповіді, осанни Богу.

Вибудуємо тематичну градацію шевченківських "молитов". Зразок прохальної молитви містить "Гамалія" ("Ой, нема, нема ні вітру, ні хвилі"):

¹⁹⁷ Див. про молитви Шевченка: Стебельська Аріадна. Шевченкова молитва // Збірник наукових праць Канадського НТШ. – Торонто, Онтаріо, Канада, 1993. – С.143-159; Бетко Ірина. Молитва як філософсько-релігійний жанр // Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. – Зелена Гура-Київ, 1999. – С.117-124.

¹⁹⁸ Шевченко Тарас. ПЗТ. – К., 1989. – Т.1. – С.201. Далі цитуємо за цим виданням, вказуючи в тексті том і сторінку.

"О милий Боже України!
Не дай пропасти на чужині,
В неволі вольним козакам!
І сором тут, і сором там -
Вставать з чужої домовини,
На суд Твій праведний прийти,
В залізах руки принести,
І перед всіма у кайданах
Стать козакові..." [1, 151]

Особливістю цієї молитви є:

- її незавершеність, адже козакові не дають договорити и молитва не вимовляється до кінця; невимовлена молитва - ознака приниження та неволі, ознака відсутності вільного слова;
- національна ідентифікація Бога ("Боже України");
- вона є частиною великого тексту з подієвою сюжетною структурою. Ця молитва подає козацьку покору долі й усвідомлення нестерпності неволі.

Вивершена молитва у формі самодостатнього тексту в тексті подається в поемі "Єретик", це молитва Яна Гуса за народну правду ("Кругом неправда і неволя, Народ замучений мовчить..."). Вона поєднала ознаки бурлескної й прохальної молитви у їхніх літературних традиціях, але ніяк не в літургійній.

Специфічно шевченківська форма осмислення молитовності й молитви полягає в опосередкованому утаємниченому відтворення акту моління, як то маємо, наприклад, у поемі "Наймичка":

І Отче наш тихо-тихо,
Мов крізь сон читала [1, 244].

Таких фрагментів у "Кобзареві" багато, кожен з них сприяє сакралізації індивідуальної молитви. Персонаж або персонажі, процес моління яких змальовано, – завжди носії

позитивної сили, правди на землі. Отже, "молитовність" як специфічний літературний концепт постає в творчості Шевченка прихованим кодом "Божої істини" та дотичності до неї окремих персонажів. У пізніше написаних творах ця семантика заступається зловісним збільшенням присутності "байдужого Бога", за якого "молитва іде за водою". У поемі "Відьма" молитовність дорівнює до пригадування перебування на прощі й звучить як дорікання Богу. Чи не найвищого рівня емоційного напруження сягає молитовність як акт свідомого сіяння Правди та Вищої Справедливості у вірші "Чи ми ще зійдемося знову?":

Смирітеся, молитесь Богу
І згадуйте один другого.
Свою Україну любіть,
Любіть її... Во время люте,
В останню тяжкую минуту
За неї Господа моліть [2, 13].

Поезія "Молитва Ієремії пророка" Т. Шевченка хоча і має авторську дефініцію "молитви", але нею не є. Цей текст не має жодної ознаки "молитви", хоча й розгортається в плані нагнітання молитовності як специфічного світовідчуття. Сакральний комплекс успадкованої гріховності, що становить основу тематичного розвитку, у даному випадку проходить лише як безпристрасна констатація факту, молитва ж передбачає емоційне переживання та прагнення Божого втручання. Архаїзми, що використані автором, – то лише "гул століть", епіфон змальованого відчаю. Фактично, перед нами абсолютно новітнє світосприйняття, розчинене в архаїзованих формах мовлення та світобачення.

Молитва безпосередньо пов'язана з комплексом гріха та спокутування. Теологи твердять: "Приступаючи до молитви Господу або Пречистій Богородиці, або св. ангелам та святым, треба насамперед пам'ятати свою гріховність, нечистоту, свою

негідність..."¹⁹⁹. Одним із аспектів наростання змісту в літературному жанрі "молитви" також стає гріховність. У творчості Шевченка найчастіше гріховність буває реалізованою через *антиномію гріховності* – "талан із неба", де й сама гріховність осмислена як подарована з "неба". Недоля як неподолана родова гріховність часто зустрічається у Шевченка. Зокрема, у поезії "Не молилася за мене" гріховність інтерпретована саме як успадкована, як наслідок "недбалості" батьків, що не виплакали дитині "талан із неба"; недоля як брак прохальної молитви матері, що спричинилось до невивершеності особистого життя:

Не молилася за мене,
Поклони не клала
Моя мати; а так собі
Мене повивала,
Співаючи. – Нехай росте
Та здорове буде! [2, 198].

Саме ця поезія відзначається особливою динамікою переростання "не-молитви" у "моління", а потім – у "прохальну молитву" з загостреним емоційним вираженням, тобто вона містить три форми "молитовності" як художньої інтертекстуальності. У першому випадку ("не-молитви") автор, використовуючи прийом біографічної метафоричної контамінації, окреслює "не-молитву" за її наслідками, мотивуючи трагедію особистого життя – трагедією походження. Форма "моління" вибудована як мрія, якій не судилось збутися (сім'я, Оксанка, вечір, хатина). Нарешті, "прохальна молитва", вивершуючи дану поетичну будову, знову повертає нас до образу сім'я-Оксаночка-вечір-хатинка, але вже через антитезу панське-мужиче, де панське – завжди щасливе й Богом благословенне, а мужиче –

¹⁹⁹ Кронштадський Иоанн. Путь к Богу. – К.: Переиздание Киево-Печерской Лавры, 1998. – С.246.

нездійсненне. Концепт нездійсненої молитви, отже, розростається до "молитви, не почутої Богом", забутої Богом.

У творчості Тараса Шевченка поступово відбувається наростання комплексу "бездіяльності Бога", і дедалі частіше він прагне Бога "розбудити" або приспати у його незрозумілій людству діяльності. Так, уже у поемі "Кавказ" читаємо:

Коли одпочити
Ляжеш, Боже, утомлений:
І нам даси жити!
Ми віруєм твоїй силі
І духу живому.
Встане правда! Встане воля!
І тобі одному
Помоляться всі язика
Вовіки і віки [1, 246].

Динаміка ледь утримуваного терпіння, крізь яке вже проглядає бунт, у цьому фрагменті відчутна. Наростання цієї семантики "загрози Богу", породжує у творчості Шевченка такий жанровий підвид як "кривава" молитва. До цього підвиду належать, зокрема, такі тексти: "Тим неситим очам", "Царів, кровавих шинкарів", "Злоначинающих спини", "Молитва" ("Царям, всесвітнім шинкарям"), "Мій Боже милий, знову лихо". Жанровий розвиток "молитви" у творчості Шевченка на цьому припиняється. Традиції його молитовності пізніше оживуть у вишуканості текстів Ліни Костенко (наприклад поезія "Моя любове! Я перед тобою"), У Василя Стуса («Господи, гніву пречистого», «Дякую, Господи, – чверть перейшла», «У небі зорі, в грудях місяць»).

Молитва як крос-культурний жанр закономірно постає в українській літературі, де вона фактично була представлена і раніше в синтетичних текстах. Епіграма існує задовго до виділення її як жанру та представлена у збірці "Театрон" Максимовича, так само, як і байка має досить тривалу літературну долю, хоча виділена як особливий жанр, поєднана у

збірку лише Сковородою. Так і в цьому випадку, молитва виокремлюється в жанр вже тоді, коли її об'єктивна жанрова суть є укладеною. Здається, ми маємо справу з певною закономірністю розвитку літературної форми (молитви), укладання якої більшою мірою залежить від інтенсивності релігійно-містичних традицій, ніж від суто літературознавчого експериментаторства авторів. Існують жанри, які породжуються внаслідок подібного експериментаторства, як то було з сонетом, форму якого придумав Джакомо де Лантіно, а вдало зреалізував Франческо Петрарка. Молитва як жанр не має свого винахідника, свого автора; вона є вмотивована лише духовними потребами епохи, зануреної в медитативність, сповідальність, прагнення споглядати Бога, тобто вона проступає як жанр в ту добу літератури, коли ці властивості духовності стають домінуючими, отже – в добу романтизму.

5.3. ШЕВЧЕНКО І КОНЦЕПЦІЯ ВОЙОВНИЧОГО РОМАНТИЗМУ²⁰⁰

Основна відмінність українського романтизму від його західних аналогів полягає в тому, що він не протистояв та не боровся з попередньою естетичною добою, тобто з Просвітництвом. Радянська схема «боротьби літературних напрямів», утворена за аналогією дарвіністського вчення про боротьбу видів, зазнає цілковитого краху у площині української літератури початку ХІХ століття. Якщо, наприклад, французькі романтики (і письменники, і теоретики) намагались протиставляти власні ідеали просвітницьким як живу духовність схоластиці, відкидаючи навіть велетнів-енциклопедистів, то українські романтики споглядають власне культурне поле не в

²⁰⁰ Вперше стаття опублікована: Бовсунівська Тетяна. Шевченко і концепція войовничого романтизму // Дивослово. – 2011. – № 3. – С. 58-62.

категоріях протистояння ідеалів Просвітництва та Романтизму (який до речі ними не був усвідомлюваний, на відміну від тих же французьких чи англійських письменників), а у категоріях націотворення на засадах попередньо виплеканих культурою універсалій та образів. Вісутність протистояння призвела до особливостей стильового та тематичного рівня, наприклад, Шевченкові не важко втілити дидактичну форму оповіді, що характерна для просвітників Г. Квітки-Основ'яненка або Є. Гребінки, у поемі «Катерина» («Кохайтесь, чорнобриві, Та не з москалями, бо москалі – чужі люде, Роблять лихо з вами»²⁰¹ та ін. фрагменти). Він не вбачає дисонансу двох стильових потоків, навпаки, вважає таку форму оповіді надзвичайно близькою до народного речитативу, який, вочевидь, йому в ранній період життя дуже подобався. Отже, з'ясування взаємин поета і просвітницького канону, поета і романтичного образотворення, лишається актуальною проблемою літературознавства.

В. Бородін, С. Єфремов, Ю. Івакін, В. Смілянська, Н. Чамата та ін. писали про різні форми кореляції стилістики Шевченка і українського Просвітництва. С. Єфремов вважав Шевченка прямим послідовником поезики Котляревського та Квітки. Так само вважає В. Смілянська: «Та за гуманістичним змістом, і за складністю структури «автор» в «Енеїді» є прямим попередником ліро-епіки Тараса Шевченка»²⁰². Для Ю. Івакіна Шевченко – борець із бурлескно-трагедійною традицією, із поезикою безглузлого комікування²⁰³. На противагу цій позиції існує концепція послідовного романтизму Шевченка (П. Филипович, Д. Чижевський та ін.).

²⁰¹ Шевченко Тарас. Катерина // Кобзар. – К.: Рад. письменник, 1983. – С.23. Далі цитуємо за цим виданням, вказуючи в тексті тільки сторінку.

²⁰² Смілянська В.Л. Шевченкознавчі розмисли. – К.: ІЛ НАНУ, 2005. – С.49.

²⁰³ Див.: Івакін Ю.О. Стиль політичної поезії Шевченка. – К.: АН УРСР, 1961. – С.5-81.

До речі, Д. Чижевський сформулював провідну властивість українського романтизму: «Розвиткові української літератури дуже сприяв той факт, що її письменники, зокрема Шевченко, далеко тісніше були пов'язані з справжнім народним життям, аніж переважна більшість західних романтиків та й романтиків сусідніх народів. Отже, вони справді могли користуватися скарбами народної поезії ширше та вільніше, аніж це було в романтиці багатьох інших народів»²⁰⁴. Т. Шевченка вчений зарахував до Київської школи романтиків без вагань. Існує також «фактажний» підхід, представлений Л. Большаковим, П. Журом, М. Наєнком та ін., заснований на перерахуванні біографічних фактів, концепцій, визначень, висловлювань, спостережень інших дослідників без істотних теоретичних узагальнень; його сенс у збереженні інформативного тла національної культури. Насаджувану у радянський час концепцію раннього поетового романтизму та пізнього реалізму (які між собою ще й боролися!) сьогодні взагалі брати до уваги не варто, як зразок «політичного кодування свідомості». Хоча на опозиційному розгортанні Шевченкової поетики відносно бурлеску наголошував Ю. Шерех²⁰⁵. Г. Грабович зазначав: «...Величезна сила Шевченкової присутності, безпосередність і унікальність його голосу – поєднані, певна річ, із (тоді і тепер) панівною культурною парадигмою, що бачить в літературі винятково сурогат політики, - породжувала широку переконаність, буцімто його поезія була зібранням (хай і «художнім») якщо не відвертих

²⁰⁴ Чижевський Дмитро. Історія української літератури. – Тернопіль: Феміна, 1994. – С.363.

²⁰⁵ Див.: Шерех Ю. Критика поетичним словом // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: В 3 т. Т. 3. – Х., 1998. – С. 7–28; Шерех Ю. 1860 рік у творчості Тараса Шевченка // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: В 3 т. Т. 3. – Х., 1998. – С.29–51.

настанов, то глибоких, але цілковито однозначних культурних, історичних і політичних ідей. Загально прийняте в критиці переконання, що поезія Шевченка мусить служити ілюстрацією тих або інших «поглядів» [тут автор посилається на І. Гуджія, І. Назаренка – Т.Б.], залишає мало місця для усвідомлення того, що такі “погляди”, зважаючи на саму природу цієї поезії, набувають сенсу тільки в міфологічному коді, в якому вони перебувають”²⁰⁶. Своєрідним лейтмотивом критики у питанні вставлення Шевченка до Просвітництва стало насамперед уявлення про його боротьбу з бурлеском, найбільш виразно висловлене Ю. Івакіним та М. Яценком. Таким чином, можемо зробити висновок, що у шевченкознавстві присутній концепт войовничості романтизму, який радикально й революційно протиставлений бурлескно-трагедійній літературі та соціальній дійсності. Проблема приналежності Т. Шевченка до Просвітництва чи Романтизму, як і проблема різноманітних кореляцій Просвітництва, Романтизму, Реалізму в його творчості, отже, лишається відкритою.

Для з’ясування природи Шевченкової художності варто зіставити її з характеристиками романтизму, які у 90-х роках я намагалась систематизувати та запропонувала таку систему художньо-мистецьких принципів: **народність** (на протизагау захопленню античністю – любов «до своєнародного», збирання фольклору, етнографічні дослідження); **історизм** (який не виключає ймовірну фальсифікацію минулого); **сакралізація** художності на всіх її рівнях; **актуалізація виняткової особистості** у кризовому стані, акцентована емоційність, здатність на несамовиті почуття; наявність естетичних **культів**: дідизни, старовини, любові, серця; **наслідування народному або божественному духу**; домінуючий спосіб узагальнення – **символізація**; символ як мета мистецтва, який ґрунтується на

²⁰⁶ Грабович Григорій. Шевченко, якого не знаємо. – К.: Критика, 2000. – С.69-70.

асоціаціях, імпульсах, враженнях; розуміння символу як вдалої комбінації фольклорного образу та вічного езотеричного християнського змісту; *міфопоетика* на рівні тропів, тем, мотивів та сюжетики; *онірична* вседозволеність; *містичні* засади художнього мислення (в Україні містика християнства часто доповнювалось язичницькою); нова романтична чутливість засновувалась на своєрідному *подовженні емоцій* на сферу сакрального²⁰⁷. Сюди ж слід додати й майже психосоматичну *схильність до утворення угруповань*, як то – харківська школа романтиків, київська школа романтиків, Кирило-Мефодіївське братство, «Руська трійця» (група Нордье, угруповання навколо Глобуса у Франції, «озерна школа» в Англії, Ієнська та Гейдельберзька школи у Німеччині) тощо. Така система фундаментальних художньо-мистецьких принципів представлена у «Кобзарі» Т. Шевченка, засвідчуючи приналежність його поезики до романтизму.

Видається правомірним звернутися до цієї проблеми також з позиції функціонування спільної для всіх романтиків наукової кратини світу. Парадигматика романтичного художнього мислення дуже точно описані А. Річардсоном, який врахував вплив теорій Ф. Дж. Галля, П. Ж. Г. Кабаніса, Е. Дарвіна та Ч. Белла (сучасників доби романтизму) на формування романтичного світогляду англійців. Всебічно проаналізувати спадок Шевченка на відповідність домінантним мисленнєвим формам європейського романтизму – наше найперше завдання.

²⁰⁷ Див.: Бовсунівська Т.В. Феномен українського романтизму. – К.: ІЛ НАНУ, 1997. – Ч.1. Теогенез та етногенез. – 154 с.; Бовсунівська Т.В. Феномен українського романтизму. – К.: КСУ, 1998. – Ч.2. Ейстетика. – 108 с.; Бовсунівська Т.В. Естетика українського романтизму // Історія української естетики першої половини ХІХ століття. – К.: Видавничий Дім Бурого, 2001. – С.192-300 та ін.

Наукова картина світу першої половини ХІХ століття відзначалась великим цивілізаційним поступом та розмаїттям концепцій, які зазвичай з художнім явищем романтизму у нас не пов'язувалися, але, оскільки самі романтики брали участь в її створенні, то оминати цю вагому світоглядну складову далі просто неможливо. Створення телеграфу, побудова метро в Англії та Франції, як і розгалуженої системи залізничних шляхів, відкриття Антарктиди, зародження астрофізики завдяки діяльності Цьолльнера та ін., – все це, безперечно посприяло революційному перетворенню картини світу тогочасної людини, все це припало на добу Романтизму і тому не могло не вплинути на самих письменників-романтиків, хоч як би нам, людям ХХІ століття, не видавались ці перетворення мізерними у порівнянні з нашим прогресом. У той час з'явилося кілька цікавих теорій, з якими романтики були обізнані і навіть брали участь у їх сотворенні: органологія Ф. Дж. Галля, френологія Й. Г. Шпурцгейма, еволюційна теорія Ч. Дарвіна, анатомічна теорія Дж. Дальтона, систематика рослин М. Максимовича, «тваринний магнетизм» Д. Кавунника-Велланського й Ф. Месмера та ін.

Тут треба наголосити, що самі романтики проявляли цікавість до природничих наук (не зайве згадати докторський ступінь з природознавства М. Максимовича, теорію тваринного магнетизму Д. Кавунника-Велланського, анатомічні малюнки Т. Шевченка). Аналізуючи спадок англійських романтиків, А. Річардсон також звернув увагу на їхню зацікавленість у природничих науках, зокрема в фізіології та психології. С. Т. Колрідж назвав «Кубла Хан» «психологічним курйозом», що на наступній критиці не відбилось. Літературознавці вперто не бажають осмислювати медичні захоплення романтиків. Втім, френологія і месмеризм Колріджа протистоять антидуалізму і органістичним концепціям того часу і становлять частину його світогляду. Френологія професора Галля і Шпурцхейма

зводилась до дослідження людського мозку та поділу його на ділянки, які нібито відповідають певним переконанням та несуть відповідні функції, що було спростовано сучасною нейробиологією. Ф. Дж. Галль і Й.Г. Шпурцхейм виділили 36 зон мозку із своєрідним функціонуванням. Дж. Кітс і С. Т. Колрідж вивчали цю теорію. Евентуальна стратегія обертання тіла й мислення становить основу романтичного дуалізму на відміну від просвітницького «лінійного пізнання». На думку А. Річардсона, для С. Т. Колріджа характерний Платоно-Христо-Кантіанізм. Поет цікавився медициною, фізіологією та мозком/тілом. Він у Біографії зазначив, що творить за спонтанними імпульсами та вольовим призначенням. Ставлення до опіуму в добу романтизму не було негативним, його часто вживали письменники, зокрема Кітс, Готье, Едгар По, Квінсі, Колрідж та ін. Отанній ставив над своїм мозком експерименти впродовж всього життя. Тому «Кубла Хан» й виходить за межі суто алегоричної інтерпретації, там представлена ментальна топографія. Дж. Кітса називають вісцеральним (тобто внутрішнім) поетом, адже його поезія – то є поезія сенсів, прихованих у глибинах душі. Дж. Кітс також цікавився тілом у медичному сенсі. Він не ставив бар'єрів між психологією і фізіологією, вважаючи взаємодію мозку й тіла закономірним явищем, яке недостатньо осмислене.

А. Річардсон²⁰⁸ назвав основні форми категоризації, що притаманні англійським романтикам:

- Романтикам властиве *«корпоративне мислення»*, особливо проступає спільність уявлень про універсалії світу;
- Ментальні акти романтиків лімітовані межами *асоціацій*;

²⁰⁸ Richardson Alan. *British Romanticism and the Science of the Mind*. – Cambridge UP, 2001; Richardson Alan. *Literature, Education, and Romanticism: Reading as Social Practice, 1780-1832*. – Cambridge University Press, 1994; *Romanticism, Race, and Imperial Culture, 1780-1834*. (Richardson Alan co-editor with Sonia Hofkosh). – Indiana University Press, 1996.

- Романтичне мислення переважно втілене як *сенсорне*;
- Романтичне мислення є *дуалістичним*, чітко вирізняє тілесні та ментальні протистояння;
- Наявність специфічної ментальної топографії – *когнітивної карти* – мапи, що є породженням людської психіки та тілесності, а не реальним середовищем, спрямування на детальне відтворення якого в романтизмі взагалі відсутнє;
- *Dreams* (сни уяви) стають частиною нового мислення;
- Романтична образність детермінується *композицією та емоцією*;
- Художня модель має специфічні емоційні характеристики, що укладаються зазвичай письменником *інтуїтивно*²⁰⁹;
- Нове уявлення про структуру людського мислення та мозку, яке базувалось на опануванні френологією Ф. Дж. Галля й Й. К. Шпурцхейма відрізняється від всіх попередніх уявлень, зокрема від просвітницьких, акцентацією на *мисленнєві рухи та ментальну детермінованість*;
- Розрізнення *душі й тіла* здійснювалось романтиками за мисленнєвим ментальним принципом;

²⁰⁹ Зокрема, Девід Фрідберг у статті «Композиція і емоція» збірника «Художнє мислення: Когнітивна наука і загадка людської креативності» (За ред. Марка Тернера. Оксфорд: Видавництво Оксфордського університету, 2006) наводить схему моделей чутливості, запропоновану ще у XVII ст., вважаючи її «ключем характерології»: С Мажор – безпутність і войовничість, С Мінор – невиразність і смуток, D Мажор – радість та підсилена войовничість, D Мінор – серйозність і благочестя, E Мінор – жіночоподібність та жаліслива любов, E Мажор – сварливість та дратівливість, E-flat Мажор – мішанина та обтяження, F Мажор – лютість і запальність, F Мінор – похмурість та жалібність, G Мажор – тихо та радісно, G Мінор – серйозно і пишно, A Мінор – тендітний та жалібний, A Мажор – радісний та пасторальний, B-flat Мажор – радісний та чудовий, B-flat Мінор – похмурий і страшний, B Мінор – самотність і меланхолія, B Мажор – глибока жалоба (вочевидь останні дві якості переплутані місцями самим дослідником).

- Універсальність «*серця*» в романтизмі як органу, що поєднує душу й тіло;
- «*фонетичний символізм*»: наприклад, невипадковість алітерацій, численні алюзії, ремінісценції та ін.

Подібні характеристики знаходимо і в творчості Т. Шевченка. Так, український поет був послідовним романтиком, але при цьому не повставав супроти просвітницької традиції, навіть супроти бурлескно-трагестійної, яку вважав «сміховиною на московський кшталт». Особливість його світогляду полягала, по-перше, у синкретизмі та орієнтації на стилістичний «колаж». Чутливість, бурлеск, трагікоміка поєднувались у його стилі завдяки контраверсійній категоризації світу. По-друге, Шевченків романтизм ґрунтується на аутопоезисі²¹⁰ як провідній формі мислення, тобто, світоглядну аргументацію він черпав насамперед із глибин самоусвідомлення сакральної та національної істини з її наступними численними обіграваннями, обертаннями у свідомості.

Алітерації, алюзії, ремінісценції як стійка властивість поетики Т. Шевченка саме і є свідченням мислення у формах аутопоезису. Домінанта такого типу мислення ставить під питання будь-яку контрадикцію, поетику котраверсійну. Проте у творчості Т. Шевченка є запальні рядки спрямовані супроти царів, «кровавих шинкарів». Маємо яскравий зразок антагонізму, який породжений політичною програмою поета-пророка на повалення царів-тиранів. Контраверсійна поетика Шевченка формується у площині духовного пошуку, зокрема при розкритті філософєми Живого Бога.

²¹⁰ Аутопоезис – за визначенням Умберто Р. Матурани та Франциско Х. Варели, це один із первісних способів мислення, заснованих на самототожності та тотожності добра і зла, примноженні знань на основі самоповторів, самоконкретизації, про що романтики часто замислювались і це відбулось на філософії Шеллінга, братів Шлегелей, Максимова, Кронеберга та ін. Мислення за принципом аутопоезиса представляє найбільш давню форму, якою володіє кожен індивідуум.

У поетичному спадку Шевченка є вказівки на Живого Бога. Поема «Неофіти» завершується вражаючою заявою: «І спас Тебе розп'ятий син Марії. І ти слова його живії В живу душу прийняла... І на торжища, і в чертоги Живого істинного Бога Ти слово правди понесла»²¹¹. Філософема Живого Бога послідовно проступає і в поемі «Марія». А в пояснювальній записці третьому відділу Тарас Шевченка зовсім не двозначно пише: «...Теологія без Живого Бога не здатна створити навіть цього липового листка»²¹². Характерні для світового романтизму опозиції, антиномії, контраверсії виринають також і в поезії Шевченка, коли йдеться про пошук істинного Бога, чистої душі, глибокого серця. Революційною для становлення нової, романтичної за своєю природою, свідомості стало, наприклад, Шевченкове уявлення про Марію як про сакралізовану покритку. Це було саме уявлення, а не художній образ, не гра словесами, оскільки так само він висловлювався і в реальному житті, за що постраждав, адже за дорівняння Марії до покритки на нього було написано «донесення» у 1859 році, зокрема підполковника Грибовського. Поет послідовно відстоює нові світоглядні уявлення, які базуються на експериментальному ставленні до природи та людини, на переконанні, що людина є живою лабораторією духу, а не пасивною складовою телеологічного поступу. Хоч би як там було, та контраверсійна poetика наявна в «Кобзарі» Шевченка там, де він повністю проявляється як романтик.

Хотілось би також зупинитись на деяких малюнках Шевченка, які «сором'язливо» оминалися попередньою критикою. Маю на увазі анатомічні малюнки Шевченка

²¹¹ Шевченко Тарас. Кобзар. – К.: Радянський письменник, 1983. – С.492.

²¹² Шевченко Т. Свідчення Т. Шевченка на допиті в справі обвинувачення його в богохульстві // Тарас Шевченко. Документи та матеріали до біографії. За ред. Є. П. Кирилюка. – К.: Вища школа, 1982. – С.334.

«Натурник у позі Марсія», «Натурник на червоній тканині», «Два натурники», а також ескізи «Апостол Петро», «Розп'яття» та ін., які засвідчують не просто академічне спрямування на вивчення людського тіла, а й певний рівень антропологічних, фізіологічних міркувань самого автора, концепцію Шевченкової тілесності як філософема буття. Для нас саме й цікаві зміни, що відбулись у світоглядній картині Т. Шевченка у плані антропології та фізіології людини. Вони мають вивести нас на зміни когнітивного порядку, на радикальні метаморфози у розумінні структури тіла та духу. Шевченко-художник проявляється для нас ще й як фізіологіст, точність передання людського тіла якого гідна подиву. Крім того, він не тяжіє до містифікації, до покращення зразка, гармонізуючи викривлення та відхилення від ідеалу з законами самого життя. Постає апостола Петра вражає буденністю та повним відходом від іконічного зразка. Петро на вигляд слабосилий, має невиразні м'язи, зображений не у канонічній позі, занадто оголений. Тут відчутне обігрування світла, Петро являє собою світлову пляму на картині, проте це світло фізіологічно мотивоване, відсутній німб, золоті барви, риси обличчя, хоч і осяяні божественним духом, проте явно списані зі звичайної природи. У цьому ескізі послідовно втілено авторську концепцію Живого Бога. Романтики не відверталися від фізичного світу. М. Костомаров зазначав, що немає жодної відмінності між духом та матерією, «груба матерія має зв'язок з духовним еством»²¹³. М. Максимович запропонував власний підхід у медицині до лікування людського тіла, який засновувався на лікуванні душі.

Основна проблема ідентифікації естетичної приналежності спадку Т. Шевченка розгортається у площини самоусвідомлення українських письменників-романтиків, *які*

²¹³ Костомаров Н. Об историческом значении русской народной поэзии. – Харьков, 1843. – С.27.

не ідентифікували себе з романтизмом. Сучасні критики про це часто забувають. Саме слово «романтизм» мало західне походження, і спочатку окреслювало твори, що написані про романську давнину. Тільки Жан-Поль почав вживати «романтизм» як характеристику літератури «бурі і натиску» в Німеччині, яка, до речі, нині вважається «преромантизмом», тобто напрямом усередині Просвітництва. Потім Жермена де Сталь, будучи захопленою саме цією літературою, почала пропагувати засади «романтичного мистецтва» у середовищі французьких письменників. Вона ж спробувала і надати визначення «романтизму», вважаючи визначальними його рисами тяжіння до романської старовини та до містики християнства. Вже у перших естетичних трактатах Заходу романтизм протиставлявся Просвітництву і зазвичай описувався у контраверсійних категоріях. В українській критиці часів романтизму ми не знайдемо подібних тлумачень самого терміна, оскільки наголоси ставились на «народності» та «історизмі», а представників українського Просвітництва романтики вважали послідовниками «народного духу», «вчителями нації», тому виявляли до своїх попередників велику симпатію.

В умовах нашої культури романтизм зароджується (1) не як протиставлення попереднім українським художнім системам внаслідок їх ідеологічної слабкості в імперській Росії, а як збереження, навіть відродження занехаяних засад просвітницької та барокової літератури у лабіринтах тривалої ідеологічної війни за саму можливість існування українського художнього слова. Протистояння двох систем естетики, романтичної та просвітницької, таке характерне для західного варіанту становлення романтизму, у нас було просто неможливим внаслідок культурно-історичних особливостей розвитку. Тут варто навести суголосні думки сучасного літературознавця О. Борзенка: «Рецептивна практика харківських романтиків засвідчує схилення до компромісу з

представниками старшої літературної генерації, що склався на основі визнання етнолігнівістичних вартостей їхньої спадщини. Прикметно, що цей компромісний погляд був властивий і Т. Шевченку, зокрема в період його творчого самостановлення, що знайшло яскравий вияв у поезії «На вічну пам'ять Котляревському». У межах раннього українського романтизму, особливо у позиціюванні його представників, очевидно, ще дуже гостро стояла проблема визначення власних коренів, традиції, літературної спадкоємності. Не дивно, що верх бере не опозиційність, а компроміс...»²¹⁴. (2) Самоідентифікація у категоріях романтичної естетики також не характеризує українських письменників-романтиків, так само як і Шевченка, оскільки їм не було властиве наслідування західних зразків, натомість вони прагли до оживлення «своєнародного» (за М. Максимовичем), в якому, як відомо, «романська старовина» не була представлена. Наприклад, симпатизуючи М. Лермонтову («Ночь тиха, пустыня внемлет Богу»), Т. Шевченко захоплюється не приналежністю до романтизму, а живою духовністю поезії, відчуваючи з нею спорідненість, що засвідчує запис у «Щоденнику»²¹⁵.

Отже, Т. Шевченко, який був послідовним романтиком, зростаючи на основі архаїчної української культури, маючи етноцентричний світогляд, водночас не міг усвідомлювати себе як романтик. Його більше вабив статус народного поета. І саме так називають його критики у перших відгуках на «Кобзар» 1840 року²¹⁶. Т. Шевченко не воює із Просвітництвом, зокрема із

²¹⁴ Борзенко О.І. Сентиментальна «провінція». Нова українська література на етапі становлення. – Харків: ХНУ, 2006. – С.67-68.

²¹⁵ Див.: Шевченко Тарас. Дневник. – М.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1954. – С.59.

²¹⁶ Див.: Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. – К.: Либідь, 1996. – Книга перша. – 416 с.; Тарас Шевченко у прижиттєвій критиці (1839-1861).

бурлескно-травестійною традицією, вважаючи її «народною». Інша справа, що сам він схильний розвивати серйозні стилі мовлення, вдосталь насолодившись комікуванням І. Котляревського та розчуленістю Г. Квітки-Основ'яненка. Він відстоює «чистоту ідей», тому запобігає зведенню «своєнародного» до комікування чи сльозливості, хоч це спрямування ніяк не схоже на «боротьбу напрямів». Т. Шевченко пропагує чистоту ідей, зокрема у його «Дневнику» читаємо: «О святые, великие, верховные апостолы! Если бы вы знали, как мы запачкали, как изуродовали провозглашенную вами простую, прекрасную, светлую истину! Вы предрекли лжеучителей, и ваше пророчество сбылось»²¹⁷. Чистота простих істин є естетичною метою поета. Становлення його світогляду відбувається саме під знаком пошуку такої чистоти, байдуже, сакральної чи народної, а це не становить контраверсійну категоризацію. Т. Шевченко говорить про прості істини з позицій холізму, тобто філософії цілісності, яка осмислює світ у єдності природного та духовного як ієрархії вічних цінностей. Тож поетика Шевченка не орієнтована на викриття просвітницької естетики так само, як і на критику бурлескно-травестійного струменя української літератури, він більше експериментатор у сфері мислення, ніж войовничий пропагандист романтизму, з яким, до речі, себе не асоціював. Зміни в естетосфері українців першої половини ХІХ ст. відбуваються не внаслідок войовничого зіткнення різних художніх уявлень, а внаслідок поступового наростання нових знань про світобудову та місце людини в ній. Внутрішньої ментальної орієнтації письменника на опозицію, протиставлення не існувало, контраверсійна категоризація проступає при

Бібліографія. Матеріали. Упорядник В. Іскорко-Гнатенко. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2009. – 322 с.

²¹⁷ Шевченко Т. Дневник. – М.: Гос. изд-во «Худ. лит-ры», 1954. – С.59.

зіткненні з проблемою зuboження існуючої аксіології. Саме **холізм** стає тією основою, на якій зростає нова система цінностей поета.

Чомуś у нашому літературознавстві постійно не враховується, що саме в цей час спостерігається становлення фольклористики, етнографії, міфокритки, психології, створюється теорія нації, літературна українська мова. Ми ідентифікуємо свідомість романтиків поза нею самою, тобто намагаємось вивести світоглядні характеристики безпосередньо з текстів, зневажаючи обставини життя, школу художньої вправності, контекстну детермінацію в культурі, науці та історії. Літературні критики, пишучи про Т. Шевченка, зазвичай не беруть до уваги його малюнки, ескізи, картини, а мистецтвознавці не зважають на літературні тексти. Проте тенденція до синкретичного розкриття творчості Шевченка набирає сили, оскільки тільки вона може дати ідентичного Шевченка, максимально позбавленого нашарувань особистих уподобань дослідників та запитів епохи щодо його використання. Наприклад, у книзі Л. Генералюк «Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури та мистецтва» його спадок проаналізований в активній взаємодії літератури та мистецтва. Дослідниця відзначила, що «у такому контексті питання про традиційний образ Кобзаря, рефлектуючого плакальника або трагічного бунтаря, розшарпаного протиріччями, що страждав від дуалізму, однозначно піддається перегляду»²¹⁸. Когнітивний підхід надає можливість врахувати всі ці чинники становлення романтичного художнього мислення і відразу відкинути всі ті похибки попередніх тлумачень, яких так багато накопичило наше шевченкознавство ще від XIX століття.

²¹⁸ Генералюк Леся. Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури та мистецтва. – К.: Наукова думка, 2008. – С.258.



ПОСТСКРИПТУМ

12.08.2016 р.

Післямова зазвичай пишеться для доповнення чи роз'яснення написаного вище, але у моєму випадку все трохи інакше. Впродовж останніх 30-ти років досліджуючи спадок Тараса Шевченка, зібралось багато спостережень, які або не потрапили до журналів й книг, обертаючись у просторі чистого розмислу, або були опубліковані дуже давно й самі ці джерела публікацій мною давно втрачені. Настав час опинись їм на папері.

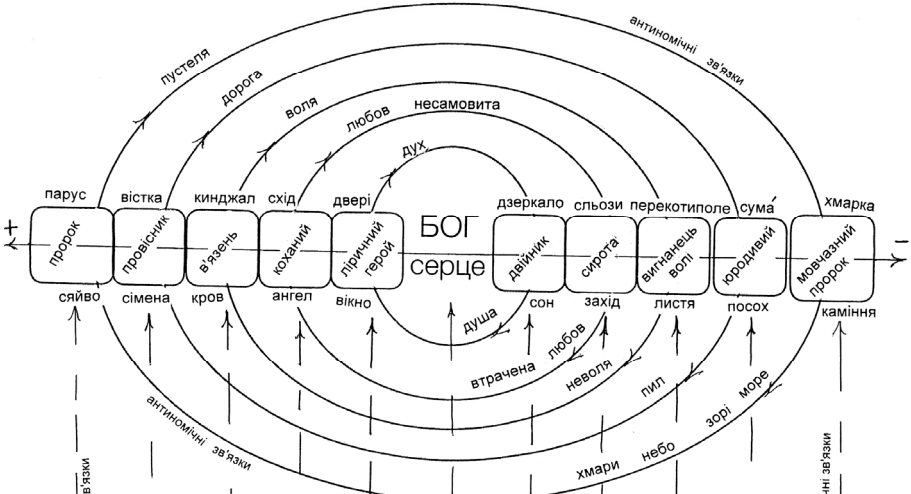
Насамперед стосовно художньої системи українського романтизму й «Кобзаря» Тараса Шевченка хочу зазначити, що вони *повністю ідентичні*. Як література українського романтизму в цілому, так і твори Шевченка, виструнчуються у досить виважену в аксіологічному відношенні схему на засадах архітекtonіки сакрального (що, до речі, взайве свідчить на користь Шевченка-романтика). Таке уявлення склалось у мене під час роботи над дипломом (1981/82), з ним я вступала до аспірантури Інституту літератури НАНУ (1984), викладаючи цю ідею у вступному рефераті. Вона ж була відтворена і в докторській дисертації (1996/98).

Отже, художня система видатного поета, як і українського романтизму, представляє собою ієрархічну структуру з чітко визначеним центром, а точніше систему з двома своєрідно осмисленими центрами. Одна ієрархічна аксіологічна система групується довкола Бога (божественний романтизм – БР) – інша

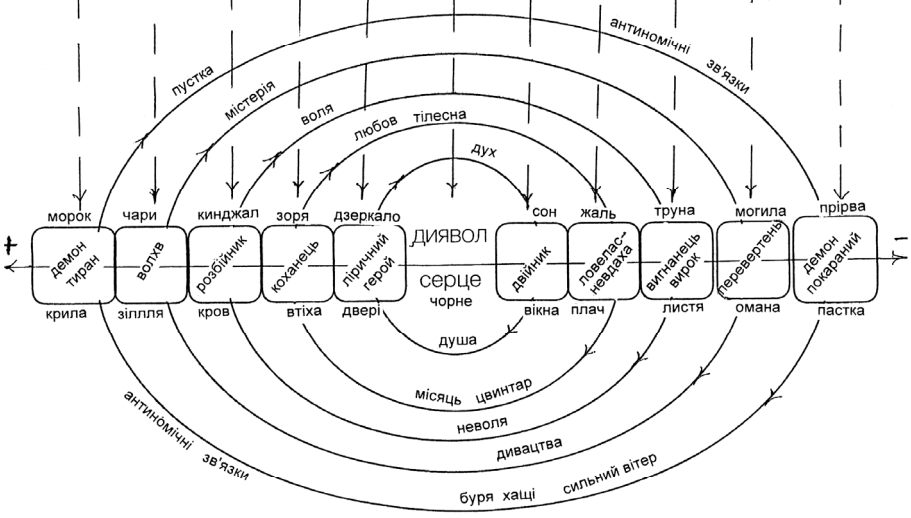
довкола Диявола (демонічний романтизм – ДР), його антипода. Цей смисловий антагонізм зберігається послідовно на всіх рівнях художніх втілень. У 1994 році я запропонувала умовно назвати ці дві системи відповідно – божественною та демонічною системами українського романтизму, які, втім, становлять цілісність. Від того часу я не змінила своєї думки, тільки утвердилася в ній і можу достатньо аргументувати запропоновану тут художню систему українського романтизму.

Подальша тематична градація художньої системи романтизму залежала від притаманного романтикам поділу духу й освоєння ними трансцендентного як єдиної площини, де варто перебувати. Звідси ця градація мотивована пробіблийними типажами боготвілень так само, як і аналогічно – демонічними, почерпаними з того ж джерела. Крім того, взаємозв'язки між відповідно структурованими темами, мотивами виразно тяжають до одного із трьох типів: гармонійні, антиномічна та антагоністичні. Теми мають супровідні та пов'язуючі мотиви, а також наскрізні. Супровідні мотиви всередині кожної теми підсилюють відображення головного персонажа як ідеї світотворення (наприклад, мотив пустелі супроводить тему пророка, мотив сіяння – тему провісника тощо); мотиви пов'язуючі снуються між антиномічними темами та повсякчас перетворюються на ідеологічно подібні (наприклад, мотиви дива і дивацтва у ДР або мотиви дороги і пилу у системі БР); наскрізні мотиви проходять через всі теми, реагуючи на кожну певним чином розширенням семантичного поля (мотиви серця, Бога, наприклад). Кожен мотив у романтизмі розвивається в систему взаємозамінних, але не тотожних мотивів. Кожна тема має антиномічного та антагоністичного двійника і в межах цих взаємин також збагачується варіаціями. Ця ієрархічна система складається із рухомих елементів, вона відкрита та у будь-якому перетворенні дотримується духовних спрямувань.

ХУДОЖНЯ СИСТЕМА РОМАНТИЗМУ



СИСТЕМА БОЖЕСТВЕННОГО РОМАНТИЗМУ



СИСТЕМА ДЕМОНИЧНОГО РОМАНТИЗМУ

Тетяна Бовсунівська

ПОЕТИКА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Вибрані статті

Підписано до друку 08.02.2017 р.
Формат 60 x 84 1/16. Папір офсетний.
Гарнітура «Times».
Обл.-вид. арк. 8,91. Ум.-друк. арк. 13,02.
Наклад 300 прим. Зам. № 1586.

Видавничий дім Дмитра Бураго
ФОП «Бураго Дмитро Сергійович»
Свідоцтво про внесення до державного реєстру
ДК № 4558 від 05.06.2013 р.
Тел./факс: (044) 227-38-28, 227-38-48;
e-mail: info@burago.com.ua
www.burago.com.ua
Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41